

# REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

1 • TOME I  
1964

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE DE LA RÉPUBLIQUE POPULAIRE ROUMAINE

# COMITÉ DE RÉDACTION

*Rédacteur en chef:*

GEORGE OPRESCU, membre de l'Académie de la  
R. P. Roumaine

*Rédacteur en chef adjoint:*

MIRCEA POPESCU

*Membres:*

ION JALEA, membre de l'Académie de la R.P. Roumaine ;  
MIHAIL JORA, membre de l'Académie de la R.P. Roumaine ;  
ANDREI OȚETEA, membre de l'Académie de la R.P. Roumaine ;  
AL. PHILIPPIDE, membre de l'Académie de la R. P. Roumaine ;  
VIRGIL VĂTĂȘIANU, membre correspondant de l'Académie  
de la R. P. Roumaine ;

MARCEL BREAZU,  
PAUL CORNEA,  
FLOREA BOBU FLORESCU,  
MIHAI POP,  
ZENO VANCEA

*Secrétaire de rédaction:*

AMELIA PAVEL

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART paraît deux fois par an.  
Le prix d'un abonnement est de 40 lei.

Toute commande de l'étranger (fascicules ou abonnements) sera  
adressée à Cartimex, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à  
ses représentants à l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange,  
ainsi que toute correspondance, seront adressés à la rédaction, 11, Calea  
Victoriei, Bucarest.



# Sommaire • REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Tome 1, n° 1, 1964

|                                                                                                                                                  | Page |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| <i>Avant-propos</i> .....                                                                                                                        | 3    |
| MARCEL BREAZU et MIRCEA POPESCU, Quelques problèmes de la recherche<br>des valeurs esthétiques .....                                             | 5    |
| PAUL PETRESCU, Solar signs in folk art in Rumania .....                                                                                          | 13   |
| PAULINE JOHNSTONE, Church embroidery in Rumania .....                                                                                            | 39   |
| AMELIA PAVEL, Les illustrateurs roumains de la poésie de Mihai Eminesco..                                                                        | 43   |
| MARIA ANA MUSICESCU, La broderie roumaine au moyen-âge .....                                                                                     | 61   |
| BARBU BREZIANU, Les débuts de Brancusi .....                                                                                                     | 85   |
| SIMION ALTERESCU, Le concept de la mise en scène dans le théâtre roumain<br>à la fin du XIX <sup>e</sup> siècle .....                            | 101  |
| MIHAI FLOREA, George Vraca — Darsteller Königs Richard III. ....                                                                                 | 109  |
| LETIȚIA GÎTZĂ, Le théâtre roumain de marionnettes, art ancien et art moderne                                                                     | 119  |
| ALFRED HOFFMAN, Interpretationsstile in der Kunst des Dirigierens: George<br>Georgescu (Bezüglich seiner letzten internationalen Tournees) ..... | 139  |
| PAVEL CHIIHAIA, Deux armoiries sculptées appartenant aux voïvodes Vlad Dracul<br>et Neagoe Basarab .....                                         | 151  |
| MIHAI GRAMATOPOL, L'enfance de Caligula, — à propos d'un portrait glyptique<br>inédit .....                                                      | 169  |
| MIRCEA POPESCU, Aperçu sur l'historiographie roumaine de l'art des dernières<br>vingt années .....                                               | 177  |
| <i>Chronique</i> .....                                                                                                                           | 187  |
| <i>Travaux parus</i> .....                                                                                                                       | 189  |





*Avec ce numéro, notre rédaction inaugure une nouvelle revue, en langues étrangères, tout spécialement destinée à faire connaître de manière plus complète qu'auparavant, les résultats de nos recherches dans le domaine de l'histoire de l'art.*

*Très nombreux, et embrassant des domaines divers, ces résultats sont le fruit d'un travail assidu et souvent difficile, car il s'agissait de défricher des terrains assez peu explorés par nos prédécesseurs, surtout quant à l'application systématique de la méthode dialectique dans l'analyse des faits, ainsi que dans leur synthèse.*

*Nos efforts sont en effet constamment dirigés vers la découverte du sens profond et réel qui régit le monde des innombrables œuvres d'art que les études de nos prédécesseurs ont mis à jour, et auxquelles les nôtres ajoutent leur contribution. L'étude, en premier lieu, des traits et caractères qui affirment et prouvent l'originalité de la culture artistique roumaine — expression nette et claire d'un certain mode de vivre et de penser, partout présent, dans les traditions de l'art populaire, tout comme dans les œuvres des maîtres. Mais l'étude aussi des échanges si fertiles qui ont eu lieu entre la culture du peuple roumain et d'autres cultures, convaincus que nous sommes que ce sont aussi ces contacts incessants qui font véritablement croître un art vigoureux et original.*

*Espérons que les aperçus que nos articles sur l'art roumain, choisis dans tous ses domaines, pourraient donner sur le développement de nos travaux, seront utiles à tous ceux qui, en matière de recherches purement historiques, ainsi qu'en matière théorique, de recherches d'esthétique, questionnent sans répit la réalité et travaillent passionnément au progrès de notre science — science humaine entre toutes — et, par là, au progrès de l'homme même.*



# QUELQUES PROBLÈMES DE LA RECHERCHE DES VALEURS ESTHÉTIQUES

*Marcel Breazu et Mircea Popescu*

L'histoire de la formation de ce qu'on a appelé la science de l'art — « allgemeine Kunstwissenschaft » — met en évidence le caractère nécessairement limité et limitatif de n'importe quelle sorte d'effort destiné à séparer les valeurs artistiques du noyau de la vie sociale, à rompre leurs attaches avec l'histoire et à élever à un degré d'absolu l'un ou l'autre de leurs éléments constitutifs. La tendance à considérer comme absolues les valeurs de la forme « épurées » de tout contenu, le refus programmatique de prendre en considération l'existence des nombreux facteurs déterminant l'œuvre d'art, ont souvent fait ressembler maints travaux d'historiographie de l'art à une fatigante et fantomatique procession de styles, provenant exclusivement d'éléments caractérisés uniquement de l'extérieur et se répétant d'une façon plus ou moins cyclique, d'après certaines « lois » de développement.

Les méthodes de recherche dictées par la conception selon laquelle les valeurs esthétiques (respectivement artistiques) sont d'essence transcendante, ayant leur source dans « l'univers intérieur » de l'artiste, se réduisent à l'essai d'établir dans chaque œuvre quelques éléments formels, ou de tracer quelques caractères, toujours d'ordre purement formel du style d'une époque historique donnée, divisée en périodes plus ou moins arbitraires. C'est ainsi que procède, de nos jours, l'esthétique phénoménologique, qui met l'œuvre d'art « entre parenthèses », pour dépister une « essence », purifiée de toute atteinte des réalités sociales au milieu desquelles l'œuvre est née.

C'est ainsi que, d'après N. Hartmann (*Ästhetik*, 1953) le phénomène esthétique, étant une réalité « en soi », peut être étudié sans références au système de corrélations avec son lieu de naissance. L'esthéticien G. Morpurgo-Tagliabue adopte un point de vue avoisiné, en soutenant que la recherche phénoménologique arrive à prouver le fait que l'art est « un état intentionnel et un comportement, une signification et un geste »<sup>1</sup>, et que, par conséquent, l'ana-

lyse de l'œuvre est obligée de se limiter à l'étude du procès de « structuralisation stylistique »; Merleau-Ponty, Michel Dufrenne et G. Ryle s'approchent de ce même point de vue. En fait, ce genre de recherches réédite, exprimé en terminologie contemporaine, l'esthétique formaliste de Fechner ou de Wundt, lesquels, bien que revêtissant leurs recherches d'une forme « expérimentale », réduisaient le phénomène esthétique à une « essence » absolue dont le siège serait établi parmi les formes et proportions « pures » de « l'objet » esthétique.

L'esthétique existentialiste de Heidegger est elle-même tributaire d'un pareil mode de pensée. En réitérant l'interprétation plotinienne de l'art, Heidegger met sur le même plan la création artistique et la « pensée pure », d'essence surnaturelle. L'art n'est pas, nous dit-il, l'organisation délibérée d'éléments provenus de la réalité objective, matérielle; l'art n'est pas « adéquation » (*omoïosis*), mais « existence » en soi (*aletheia*).

La méthode qui se guide d'après la conception que l'œuvre d'art est de nature transcendante, que l'art « participe » à une essence mystique située en dehors du monde matériel, que l'art serait, pour utiliser la formule sarcastique appliquée par Julien Benda à l'intuitionnisme, « une

union aphasique avec l'essence des choses », une pareille méthode, dirions-nous, encourage les confessions littéraires, les déclarations insuffisamment argumentées d'une critique impressionniste, qui s'extasie — ou qui confesse son manque d'approbation — d'une manière lyrique. Un langage pittoresque cache souvent dans ces cas la tendance d'arracher l'art à son rôle social positif en le faisant entrer dans une zone qui ignore les luttes sociales. Les ouvrages de Santayana ou d'André Malraux sont, de ce point de vue, très caractéristiques. Pour eux, l'évolution de l'art est le reflet de l'évolution du « sens du mystère », de la représentation de « l'éternité a-réelle », opposée à l'historicité concrète, périssable. Pour Malraux <sup>2</sup>, l'art exprime tour à tour « le sacré » (en Egypte, Sumer, etc.), « le divin » (dans la Grèce préhellénistique), « la foi » (dans l'art byzantin), « l'intimité sacrée avec Dieu » (dans l'art gothique), « l'illusionnisme au service du surnaturel ». La note arbitraire de pareils qualificatifs est par elle-même suffisamment éloquente en ce qui concerne le caractère antiscientifique d'une pareille méthode. Dans le domaine de l'histoire littéraire, Gaëtan Picon suit l'exemple de Malraux : « C'est en dehors du temps, en dehors de ses relations avec d'autres œuvres, en dehors de toutes connexions et de toute catégorie de l'intelligence, que nous devons transporter l'œuvre d'art, pour la goûter. . . » <sup>3</sup>. Une esthétique de ce genre peut, sans le vouloir, encourager l'imposture et le dilettantisme dans la critique et l'histoire de l'art.

Mais il existe aussi un point de vue en général celui des érudits de l'histoire de l'art et de la littérature — qui, accordant moins d'attention à la rigueur théorique dans la recherche des problèmes de la valeur esthétique, adoptent un éclectisme dans l'étude des œuvres d'art, tenant du positivisme (bien qu'ayant parfois la prétention de le combattre). Malgré les mérites indiscutables de pareils ouvrages d'érudition, qui s'élèvent au-dessus des

divagations de toutes sortes, l'éclectisme peut être, pour celui qui cherche un chemin scientifique dans l'effort de comprendre l'art, la plus déroutante des positions.

Qui pourrait, en effet, nier les grands mérites d'un ouvrage comme *L'art et l'homme*, rédigé par René Huyghe? L'information riche (bien que, il faut l'avouer, pas toujours très rigoureusement contrôlée), l'essai de replacer la création artistique au milieu des conditions historiques qui l'ont fait naître, prouvent, sans doute, l'effort le plus sérieux d'approfondir les recherches. Mais, comme l'analyse ne poursuit pas assez rigoureusement une conception très précise sur l'origine et l'essence de l'art, hésitant entre des points de vue souvent contradictoires, la précision scientifique de l'ensemble en souffre parfois.

♦

L'élaboration d'une méthode rigoureuse de recherche dans le domaine esthétique suppose l'existence d'une conception scientifique sur l'art. La conception marxiste-léniniste selon laquelle l'art est une des formes de la conscience sociale, déterminée en dernier lieu par les conditions de la vie matérielle et surtout par la base économique de la société, fait entrevoir aussi la méthode scientifique de recherche dans le domaine de l'esthétique. La pensée marxiste-léniniste étudie les problèmes de l'art et de la nature du beau, en partant du caractère extraordinairement complexe de tous les facteurs qui se rejoignent dans la valeur esthétique, qui contribuent à la formation du goût public, de l'idéal esthétique des classes sociales à un moment ou un autre de l'histoire, chez une nation ou une autre. En luttant contre les déformations vulgarisatrices, les théoriciens classiques du marxisme ont toujours vu dans la création de l'œuvre d'art, tout comme dans sa contemplation, un procès compliqué qui rend nécessaires maintes dissociations et hiérarchisations, indispensables à toute véritable recherche scientifique.



Les références de Marx et d'Engels aux ouvrages de nombreux écrivains et artistes, l'analyse de Lénine de l'œuvre de Tolstoï, offrent des modèles de compréhension nuancée du phénomène artistique.

La méthode de recherche marxiste-léniniste des problèmes de la valeur esthétique ne peut s'appuyer que sur une méthodologie générale des sciences sociales : le matérialisme historique. C'est ainsi que, partant des principes fondamentaux de la conception matérialiste de l'histoire, le chercheur en matière d'esthétique, celui qui étudie la théorie de l'art en ses différents domaines, ou l'histoire de l'art, sera obligé d'utiliser avec une grande habileté la méthode dialectique, en analysant comment les lois de la dialectique agissent dans le domaine de l'esthétique. C'est à partir de la pratique quotidienne de l'art et de la collection méticuleuse des faits, qu'il devra établir les relations, en poursuivant leurs incessantes transformations. C'est en dissociant d'une façon minutieuse les facteurs qui interviennent dans la genèse et le développement de l'art et de la sensibilité artistique à différentes époques, que devra être établie la hiérarchie de ces facteurs, pour pouvoir trouver les causes déterminantes de la création et de la réception de l'œuvre d'art. Les recherches devront analyser les contraires, en harmonie ou en lutte, qui surgissent dans le développement de l'art de chaque époque ou dans l'acte créateur de chaque artiste ; l'étude saura découvrir les nœuds d'où l'accumulation quantitative de la nouveauté réalise le saut vers les créations d'un ordre supérieur. Pour éclaircir le procès qui amplifie incessamment la culture artistique de l'humanité, le chercheur devra établir comment agit la loi de « négation de la négation » dans ce domaine de la tradition et de l'héritage culturel. Ce problème n'échoit d'ailleurs pas seulement à l'histoire de l'art, mais porte aussi sur les « permanences » de la beauté, l'évolution du goût esthétique, en devenant ainsi un des problèmes les plus

aigus de l'esthétique et de l'histoire de l'art.

Bien entendu que, en ce qui concerne la valeur esthétique, l'application de ces principes de méthode exige un traitement très nuancé, si nous voulons éviter les simplifications et les rigidités dogmatiques. L'action des contraires en lutte devient ici d'une complexité inextricable ; plus la vie sociale qui fait naître l'œuvre est tourmentée, plus le développement de celle-ci est loin de se poursuivre en ligne droite. « Notre révolution — écrit Lénine dans son article *Lev Tolstoï, image de la révolution russe* — est un phénomène extraordinairement complexe : parmi ceux qui l'ont accomplie et y ont participé directement, se trouvent des éléments de la société qui, évidemment, ne comprenaient eux-mêmes rien à ce qui se passait... Et si devant nous se trouve un artiste vraiment grand, alors, au moins quelques aspects essentiels de la révolution ont dû apparaître dans ses œuvres ». L'espace ne nous permet pas de prolonger la citation, mais l'analyse que Lénine applique aux multiples contradictions qui, dans l'œuvre de Tolstoï, font pressentir la révolution, est bien connue. Nous y sommes nettement avertis des dangers d'une application trop rigide de la méthode de recherche et y trouvons une indication précise sur la nécessité de découvrir tous les facteurs agissant dans le domaine de l'art ; de mettre en valeur, avec une très sévère lucidité critique, tout ce qui ne peut être laissé de côté au nom d'une prétendue rigueur doctrinaire, qui ne ferait que toucher au dogmatisme.

Le moindre tour d'horizon sur les résultats obtenus par l'esthétique et l'historiographie de l'art dans notre pays, en partant des principes et de la méthode de recherche marxistes-léninistes, fait entrevoir les perspectives qu'elles offrent pour déchiffrer les problèmes essentiels de la création artistique, et prouve le caractère historique concret du procès de cristallisation des valeurs esthétiques. Le point de départ indiscuta-

ble de toute méthode de recherche scientifique est l'effort d'étendre, en sens divers, l'information. La méthodologie du matérialisme historique n'est pas compatible avec une information superficielle, fragmentaire, approximative. Sans l'identification très précise des dates et des faits, sans la dissociation et la hiérarchisation des rapports qui existent entre ces faits, toute édification d'une synthèse risque de s'écrouler.

En effet, les ambitions les plus ardues, les espoirs et les aspirations les plus urgents de ceux qui, chez nous, vouent leur travail à l'histoire de l'art, sont — en premier lieu — d'établir les étapes de la progression, de déterminer les particularités de la cristallisation des valeurs artistiques à un moment donné; mais, aussi, de préciser les éléments qui donnent à ces valeurs un sens plus général capable d'enrichir par sa présence le patrimoine de la culture nationale et universelle. C'est ainsi que l'art regagnera le rang qu'il a le droit d'avoir et que d'ailleurs il a dans la vie sociale, et non par les évaluations dilettantes ou les descriptions objectivistes.

L'application de ces hypothèses de travail, offertes par la conception et la méthode du matérialisme historique nous a fait aboutir à certaines conclusions qui, bien que n'étant jusqu'à ce moment qu'un début, approfondissent et nuancent l'intelligence des phases du développement de l'art en général et de l'art roumain en l'espèce. On a ainsi pu vérifier, en partant de l'investigation orientée par la méthodologie marxiste, que dans l'art roumain les formes nouvelles sont nées non pas des influences du dehors, mais en premier lieu des nécessités que les changements survenus dans la structure de l'économie, reflétés dans la conscience sociale de l'époque, avaient imposées.

Certains aspects et certains moments significatifs de l'art roumain — citons par exemple la peinture moldave des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, ou bien l'époque des débuts de l'art roumain moderne —, si nous les relierons à l'ensemble de la vie

historique et culturelle du peuple, nous apparaissent sous un jour nouveau et acquièrent une expressivité plus riche et plus nuancée. Appuyés sur des recherches très diversifiées et sur l'analyse concrète des faits et de leurs relations dialectiques, les jugements de valeur appliqués à ces phénomènes accroissent leur substance, leur relief, leur solidité. L'essai de circonscrire et de caractériser d'une façon nuancée et spécifique les formes du réalisme dans notre culture — vues à travers le prisme des rapports entre l'art et la vie — ainsi que l'ont prouvé les quelques esquisses d'une synthèse sur notre art contemporain — rend possible une évaluation scientifique, appuyée sur la connaissance de toute l'évolution antérieure, des phénomènes de l'art contemporain et de ses principales directions de développement.

Des résultats remarquables ont été obtenus, toutes les fois que les choses ont été faites avec soin, esprit critique et solidité dans l'action de mettre en valeur l'héritage des plus importants artistes du passé.

Par exemple, l'œuvre du peintre Grigorescu était souvent interprétée autrefois comme étant l'expression d'un soi-disant caractère « spécifique national », situé au-dessus de l'histoire et des réalités sociales en évolution incessante. On avait réussi à populariser surtout l'image d'un Grigorescu peintre de petits gardeurs de moutons ou de doux paysages féeriques. Mais des recherches multiples et l'analyse approfondie de toutes les étapes de la création de Grigorescu en rapport avec les coordonnées de la vie sociale, historique et culturelle, nous ont révélé une œuvre beaucoup plus complexe, plus compréhensive et plus vaste, une œuvre qui reflète une époque et ses hommes d'une manière bien plus évocatrice que ne le faisaient soupçonner l'interprétation limitée et superficielle de beaucoup de ses anciens exégètes. D'autre part, le fait d'avoir replacé l'œuvre de Grigorescu dans une vue d'ensemble sur le développement de notre

art et de notre culture, aussi bien que celui de l'avoir reliée aux phénomènes qui ont eu pour suite des transformations radicales dans l'art européen de cette époque, ont pu mieux définir et éclaircir tout l'apport de l'œuvre, toute sa nouveauté, ses échos à son temps et les conséquences qu'elle a entraînées dans la marche de la vie artistique en Roumanie. L'intégration de la création artistique dans l'ensemble des phénomènes sociaux et historiques, ainsi que la détermination, à partir de là, de l'élément inattendu, neuf, que l'œuvre ajoute à la connaissance de la réalité par l'image artistique, ont permis une compréhension plus juste et plus féconde d'un processus qui, à juste titre, laisse dans l'oubli les éléments périmés et inertes, en faisant briller d'autant plus les éléments qui correspondent aux tendances de progrès et de perfectionnement de la nature humaine.

Un problème qui nous préoccupe particulièrement dans les travaux de synthèse en cours à ce moment, est celui de réaliser le plus justement possible l'équilibre entre le critère historique et le critère esthétique – pas moins historiquement déterminé – pour pouvoir obtenir en ce domaine, domaine par excellence des valeurs, une analyse et une hiérarchisation exactes des faits étudiés. Dans la recherche approfondie de l'histoire du théâtre et des arts plastiques en Roumanie nous nous sommes efforcés d'éviter les erreurs de perspective et d'interprétation qui auraient pu naître d'une tendance à schématiser les réalités ou d'appliquer, dans un esprit non dialectique, les notions théoriques; nous nous sommes efforcés de donner aux arguments théoriques une grande rigueur au point de vue historique et au langage, à la terminologie des jugements de valeur une plus grande souplesse.

La généralisation trop absolue d'une indication de méthode, comme celle qui propose d'étudier l'évolution de la lutte entre « réalisme et antiréalisme » au cours du développement de l'art le long de l'his-

toire, les considérations à caractère de synthèse faites avant que soit conclue l'analyse minutieuse et diverse de toutes les facettes et implications des problèmes à résoudre, l'imprécision des termes utilisés, sont des erreurs et des défauts qui n'ont pas toujours pu être évités dans nos premiers essais d'une vue d'ensemble sur l'art roumain. C'est en ce sens que devront être entreprises des études théoriques destinées à offrir une définition rigoureuse de l'origine et de la sphère d'application de quelques notions fondamentales pour les études d'histoire et de la théorie des arts.

Ce que nous poursuivons en premier lieu, c'est que l'opération si délicate qui consiste dans le choix de l'essentiel et du « significatif » parmi les innombrables faits concrets, se fasse avec lucidité; que les indications de méthode, par elles-mêmes dynamiques et vives, ne soient pas utilisées de façon rigide et uniforme; et qu'ainsi nous puissions arriver à définir avec clarté et précision le rôle des phénomènes dans l'évolution de l'art et de la culture nationale et universelle. De même, que nous puissions présenter d'une façon suggestive et éloquente l'atmosphère culturelle, les courants et les tendances, c'est-à-dire déterminer le rôle que d'autres valeurs jouent dans la formation des valeurs esthétiques.

Nos critiques d'art ont réussi à éviter les improvisations et le caractère superficiel qui, autrefois, étaient de règle dans ce domaine, et d'obtenir d'évidents succès dans la recherche et l'étude de l'art contemporain, toutes les fois qu'ils ont appliqué, guidés par un esprit systématique et nuancé, les principes de l'esthétique marxiste-léniniste en des problèmes fondamentaux tels les relations entre l'art et la réalité, le rapport dialectique entre contenu et forme. Mais, dans ces cas aussi, la sous-estimation, ou, au contraire, l'hypertrophie de l'un des termes du problème peuvent parfois vicier le jugement critique. Une de ces erreurs possibles est de dissocier forme et contenu, de juger les phénomènes de l'art contemporain uniquement du point de vue de

l'un de ces deux facteurs, qui par leur indissoluble unité dialectique constituent l'essence même de l'œuvre d'art. L'abandon du critère esthétique dans le jugement de la création artistique, comme le fait de discuter en soi les problèmes de la forme, d'entreprendre des recherches sur « l'innovation », analysée sans contact avec le contenu contemporain de l'œuvre, mènent infailliblement à la limitation, à l'imprécision des jugements.

Le problème de rénover le langage de l'art et de l'adapter aux nécessités de l'expressivité moderne, ne peut être analysé dans toutes ses implications, que si nous le relient aux traditions de l'art universel et national. Le point de vue de l'artiste sur ces traditions ne reste pas dans le domaine théorique. En effet, malgré leurs déclarations parfois iconoclastes, les vrais artistes se rangent dans l'histoire, et leurs œuvres font souvent entendre des échos profonds, venus de très loin. Mais le phénomène de déracinement qui se trouve être tout proche des symptômes d'« aliénation », caractérise tout de même nombre de produits de la culture contemporaine. Voilà pourquoi, en discutant les traits et les formes du réalisme, il nous semble naturel de poser le problème de la valeur de ce fonds d'expérience d'art et de culture qui fait naître et croître fortement l'œuvre réaliste. Mais, là aussi, les problèmes devront être analysés avec précaution et rigueur pour éviter les confusions qui pourraient mener — et elles l'ont fait autrefois — au pittoresque ethnographique ou à ce mysticisme national qui n'a rien à voir avec la compréhension et la vraie mise en valeur du patrimoine de l'art national.

Ce ne sera qu'en éclairant les sources et les tendances de notre art contemporain du point de vue de ces très vastes questions, que nous réussirons d'établir et de hiérarchiser plus exactement les valeurs.

Une méthode de recherche qui trouve son point de départ dans les principes méthodologiques du matérialisme historique devra tenir compte de toutes les particularités

propres au domaine extrêmement délicat de l'art, comme l'une des formes de la conscience sociale.

Cette méthode, en s'appuyant sur la méthodologie générale du marxisme, aura donc des caractères très divers, adaptés à la grande diversité des domaines auxquels touchent, de nos jours, les recherches de l'esthétique et de l'histoire de l'art. En commençant par la recherche sociologique très strictement appliquée à l'objet, jusqu'à l'expérimentation psychologique ; par l'application des procédés d'origine mathématique jusqu'à l'évaluation nuancée, délicate de la *qualité* de l'œuvre d'art — tous les moyens utiles devront être mis en cause.

Mais, sans l'étroite collaboration de tous les chercheurs qui travaillent dans ce domaine, une pareille méthode ne pourra pas être utilisée rigoureusement. Les moyens d'investigation changent, dans leur détail, avec chaque problème attaqué. Les connaissances que l'on possède aujourd'hui sur les problèmes de la création artistique sont beaucoup plus nombreuses que ne les peut embrasser un seul homme, même possédant la plus haute science en matière. Sans l'appui de l'historien de l'art, l'esthéticien ne pourra pas arriver à des jugements scientifiques d'une application générale, qui puissent porter la garantie d'avoir vraiment reflété la réalité des faits artistiques ; il ne pourra pas édifier une théorie nuancée et ayant en même temps une ampleur philosophique. Sans l'appui de l'esthéticien, l'historien de l'art risque d'être un simple enregistreur de faits. Sans une collaboration avec les sociologues, les historiens, les psychologues, les pédagogues, ni les esthéticiens, ni les historiens de l'art ne pourront toucher au phénomène de la création artistique dans toute sa profondeur. Des collaborations de ce genre ont déjà été obtenues dans le domaine de l'étude du problème de l'éducation esthétique par l'art et la littérature et sont poursuivies dans un ouvrage ayant trait aux problèmes du goût esthétique dans notre pays, à notre époque.

En même temps, esthéticiens et historiens de l'art travaillent ensemble en vue d'analyser les problèmes du réalisme dans tous les domaines de l'art.

La méthode scientifique de recherche de la valeur esthétique s'appuie fermement sur la méthodologie générale des sciences sociales, sur le matérialisme historique. Son

application en détail, en vue de réaliser une méthode propre aux différents problèmes et d'obtenir des procédés d'investigation concrète adaptés à chaque cas particulier, sollicite encore un intense travail collectif, de longue haleine, et l'effort réuni des spécialistes de plusieurs domaines.

## Notes

<sup>1</sup> M. G. MORPURGO-TAGLIABUE, *L'esthétique contemporaine*, Milan, 1960.

<sup>2</sup> ANDRÉ MALRAUX, Cf. *Psychologie de l'art*, Skira, Paris, 1947-1950; *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Gallimard, Paris, 1954;

*La métamorphose des dieux* (passim), Gallimard, Paris, 1958.

<sup>3</sup> GAËTAN PICON, *Introduction à une esthétique de la littérature*, Gallimard, Paris, 1953.





# SOLAR SIGNS IN FOLK ART IN RUMANIA

*Paul Petrescu*

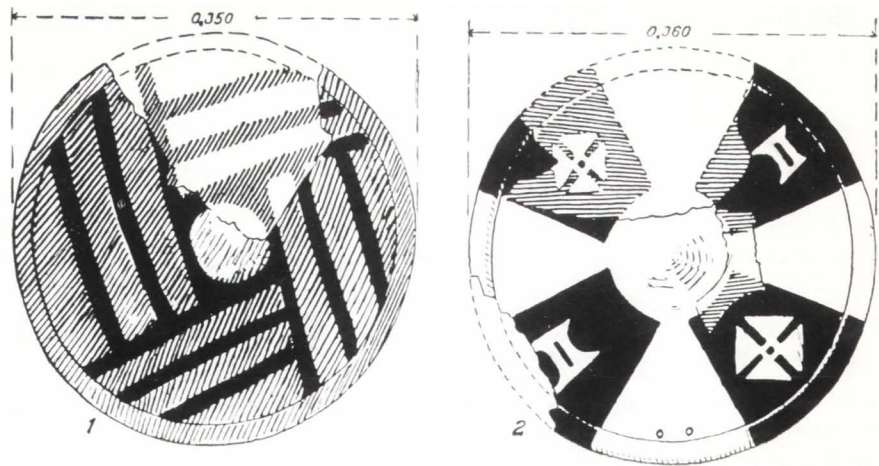
In the methodology of investigations on Folk Art, as well in all the so-called "ethnographic" disciplines or "cultural anthropology", modern science shows two marked trends: to extend the problems studied spatially in order to encompass the entire phenomenon, using the results of correlated disciplines, on the one hand, and on the other, to specialize using detailed descriptions and historical facts. These trends have become a necessity in methodology, particularly in the field of popular ornamentation where puzzling similitudes can be found in remote civilizations of various origins.

In the second half of the 19<sup>th</sup> century and the first half of the 20<sup>th</sup> an important documentary material referring to folk art was gathered. In general, however, only monographs were published dedicated to one people or ethnical group, which offered but a fragmentary vision of European folk culture. With the first attempts at synthesis, however, such as the famous work on ornamentation by H. Th. Bossert, it became apparent, somewhat surprisingly, that there is a relative unity in the range of decorative motives. Similar groups of patterns, with variations inherent to colour, degree of stylization or genre of composition, - appeared to be artificially divided by the political and administrative frontiers, that basically separate the synthetic works. Moreover, the nationalist romantic tendencies, with far-reaching influences after the European revolutions of 1848, inclined investigators in folk art to look persistently for an absolute specificity and ethnical roots. Towards the end of the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the 20<sup>th</sup>, there was a marked desire, which can be traced throughout the works carried out in that period, to demonstrate the "unique" of one or other of the manifestations of folk art and a tendency to restrict them to the frontiers of each state. With time, however, it was found that this was no longer possible. Those who thought that "this pattern" was only

"ours", specific of a given province or country, were astounded to find that it also existed in the neighbouring countries and even in far away lands. There is, of course, a national specificity in ornamentation, but it certainly cannot be founded on the concept of the non-repetition of motives. This specificity is far more subtle and should be looked for in the mode of interpretation and in the composition. But this is not the purpose of the present paper.

If we pass from an European to a broader, world outlook on the culture of peoples in various stages of social development, the existence in various parts of the globe of certain similar motives inevitably leads to the theory, within the diffusion concept, of the circulation of motives as the only explanation. Here too, however, probably starting from certain circumstances in which this circulation cannot be denied (also taking into consideration the deeper strata of the history of culture), certain generalizations were made that are not consistent with reality. In this way a vast field was open to research and at present, owing to the accumulated documents, it is ready to be processed. In ornamentation the sphere is boundless and one of the fundamentals of this study should be the unity of the plastic expression of

Fig. 1. — Neolithic pottery.



certain motives, observed in many parts of the world. Scientific and historical explanations will be given, but bearing in mind the unity of human nature, they can certainly be founded upon the assumption

of similar human reactions under the same conditions of social development.

★

The present stage of investigations in the art of ornamentation demands that a



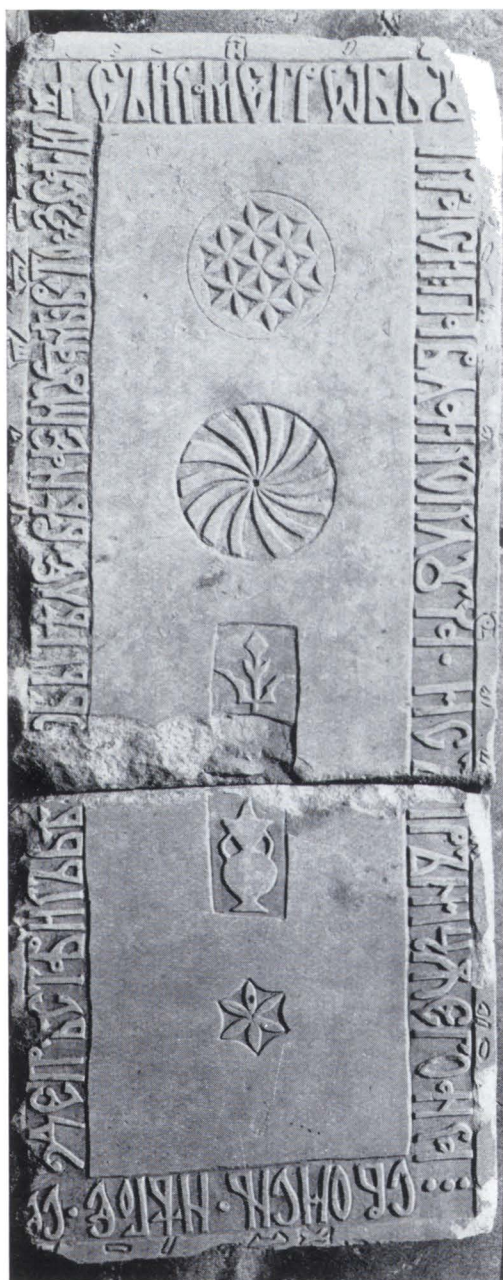
Fig. 2. —Sun dial in the Dacian strongholds of the Orăștia Mountains.



Fig. 3. — Fragment of Dacian cup with curved or straight solar signs.

whole series of sharply individualized motives, of high prestige in the art of some of the greatest cultures of the world, should be extended in space and time. Among them are the tree of life, the sun,

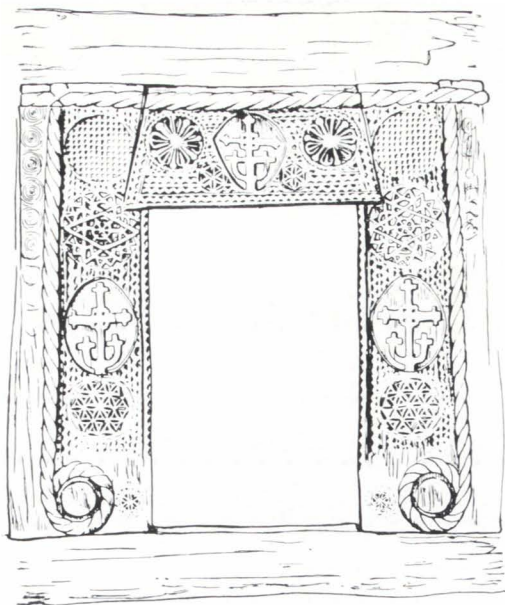
Fig. 4. — Tombstone in Wallachia, 16th century.



the human being (the outline of the body, the face, hand or foot), the rider, horse, bird, fish, mermaid, dragon, snake, flower, etc. It becomes ever more evident that a fragmentary study of folk ornamentation and culture, restricted to certain areas, cannot be achieved, and the local repertoire can neither be understood nor defined if it is not linked up to the universal gamut of the phenomenon under study. In the last instance, actual investigation in the field imposes this way of proceeding. From this standpoint we tried to establish the forms of the tree of life in folk art in Rumania<sup>1</sup>, and the images representing the sun<sup>2</sup>. This first part of the paper dealt on the ancientness of sun worship, its



Fig. 5. — Portal of Rumanian wooden church. Transylvania, 18<sup>th</sup> century.



geographical distribution and the patterns of the solar signs in universal art. Mention of the frequency and similitude of solar signs in Egyptian, Assyro-Chaldean, Indian, Coptic or pre-Columbian art is accompanied by a description of similar signs in ancient European civilizations. Examples taken from the art of the Celto-Iberians, Caucasians or Northern Slavs demonstrate a fundamental unity in the representation of these signs. In European folk art the sun is frequently represented by geometrical designs, curves or straight lines, whose prototypes are to be found in very ancient cultures already existent before the Bronze Age. A double investigation in time and space made it possible to define in broad lines the extent and distribution of the solar sign repertoire on the territory of Rumania. Its roots spring from the deepest layers of the oldest civilizations in this part of Europe.



It is not possible to list the entire sequence of sun motives on Rumanian territory from the Neolithic Age up to the folk art of our days. However, in order to show the permanence of the sun motives and to render more pregnant their continuity we shall briefly specify some of the cultures which developed on the Rumanian territory and in which these motives are to be found closely resembling, if not identical, to those cited by authors such as Déchelette<sup>3</sup>, Evans<sup>4</sup>, Daremberg and Saglio<sup>5</sup>, Rybakow<sup>6</sup>, and Childe<sup>7</sup>. There is general agreement that the spiral forms, meanders, circles, broken crosses, X-s inscribed in circles, etc. are linked to sun worship.

The latest archaeological diggings in our country have brought to light a rich and interesting material in this connection.

The absence or presence of spiral — meandering designs in the culture of Hamangia (4000 to 3500 years B. C.) may perhaps still form a subject of discussion<sup>8</sup>, but the double rhombs and meanders have been fully attested in the almost contemporary culture of Vinča (Verbicioara)<sup>9</sup>.

Fig. 6. — Rumanian church door. Transylvania, 18<sup>th</sup> century.





Fig. 7. — Peasant house in Wallachia with curved and straight solar signs in stucco; beginning of the 19<sup>th</sup> century.

The letter S, simple or looped, is frequently found in the incisions of the Boian culture (3000 before our era). On a small female figurine found at Tangiru near to Bucharest (the 2<sup>nd</sup> Boian phase), both the curved line of an S and a rectangular spiral are incised, prefiguring the two fundamental representations of Neolithic geometrical motives, which may also be found, unchanged, in Rumanian folk art (straight and curved linear patterns). In the middle Neolithic, in the Vădastra culture, earthen pots are decorated with splendid, large spirals and meandering spirals. On the bowls of the Sălcuța II/c (2500 before our era) are traced “four groups of three wide, parallel and perpendicular bands”<sup>10</sup> evidently representing the solar symbol; the bowl does not appear to have been of common daily use as small holes through which a string could be threaded show that it used to be hung

on the walls as an ornament or that it was used for rite. Strongly incised spirals are also to be found on the idols of the Sălcuța culture. On the pottery of the Gumelnița I/b culture in the late Neolithic there is a great variety of solar signs: rectangular meanders, meandering spirals, rhombs, simple, double and triple spirals, crosses formed of four triangles which decorate small bowls painted both on the inside and on the outside and provided with eyes so as to be able to hang them up for decorative purposes or for rites. The same motives appear on the fragments of a figurine belonging to the same culture. There are likewise designs in which the two modes of representation are combined (curved and straight lines) in an extremely suggestive way, pointing to the identity of their meaning. The curved lines of the spiral give rise to a whirl of straight lines<sup>11</sup>. Finally, the thick, dotted spiral closely



resembles the one found on the pots of our days, made at Poenița-Argeș or on Easter eggs. We shall only mention in passing the painted vases of Cucuteni and Ariușd in order to complete the image of a Neolithic pottery of great artistic value, whose ornamentation, based upon combinations of variously shaped spirals and meanders, has given it a place in European civilization. According to archaeologists of renown this pottery developed in the Danube-Carpathian area<sup>12</sup> and its influence was felt in the West up to the coast of the Adriatic<sup>13</sup>.

In the Bronze Age the gamut of solar signs became more extensive but also more precise. In certain cultures of the early Bronze Age and beginning of the middle (Coțofeni, Glina III, Periam) spiral motives are not found, although frequent in the middle and late Neolithic<sup>14</sup>, but in others

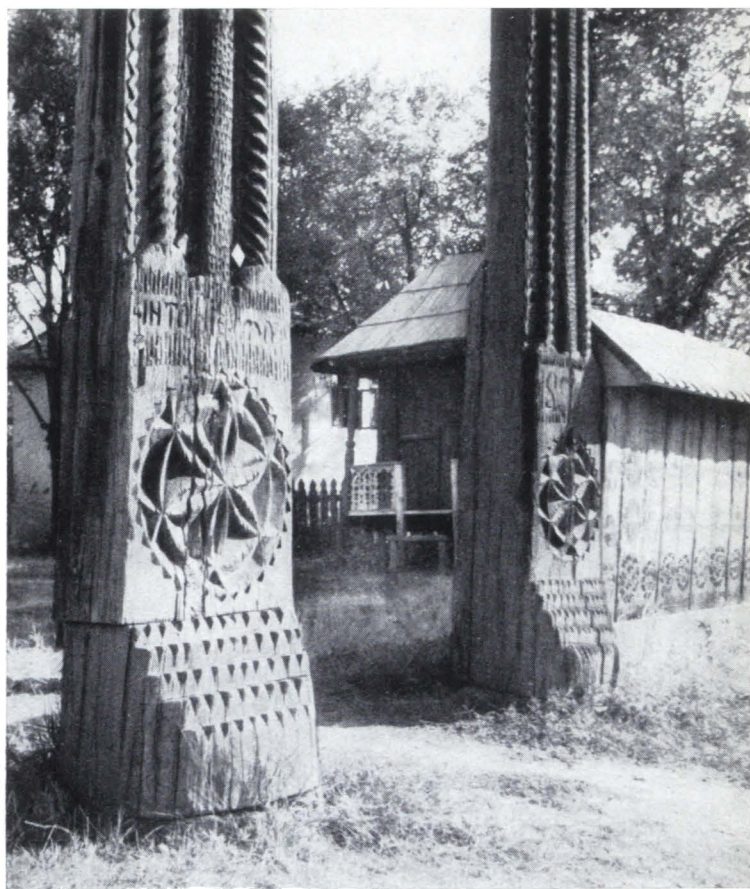
they are richly represented. The interruption in that continuity between the Neolithic and Bronze Age as regards spiral-shaped designs is still a subject of discussion. Although Childe asserts that the "spiral design. . . has Neolithic roots"<sup>15</sup>, Vladimir Dumitrescu says that the spiral "in the Bronze Age does not represent the local survival of a Neolithic tradition, but is due to Mycenaean influence"<sup>16</sup>. We cannot deny this influence but it certainly had found a remanent background upon which it was grafted. In this way only can the wide distribution and extraordinary efflorescence of the decorative designs as they appear on the pottery of Cîrna be explained. A whole series of motives on the pottery found in the incineration necropolis of Cîrna are definitely listed by Vladimir Dumitrescu as solar motives: "The sun is as frequent in the pottery of Cîrna as in the related necropolis. We do not believe however that all the circles drawn can be considered as symbols of the sun. On the contrary, it seems little likely that any symbolic significance can be attributed to the small circles imprinted upon the clay and combined in such varied ways, especially on the neck of the urns (n.a. it is noteworthy however that these small circles are grouped by five, six or seven, mostly forming crosses, therefore solar signs, in the very neck of the urns). This interpretation (n.a. solar sign) can only be applied to those simple or concentric circles which are surrounded by another circle of individual dots, or of perpendicular lines, or to circles intersected crosswise. When the outer circle is transformed into a number of concave arcs, taking on the aspect of a many-pointed star, the design can also be grouped among the solar motives"<sup>17</sup>. On the list of designs represented on the pottery of Cîrna, drawn up by the Rumanian archaeologist, there is a series of solar signs, apart from the classical "sun" and "rosette": the running spiral (horizontal or vertical) made of looped or linked S-s, the meander and

Fig. 8. — Small gateway in Maramureș.





its derivatives, the curved-line rhomb within a circle, the spiralled hook and its chief derivative — the M design<sup>18</sup>. Vladimir Dumitrescu also pays much attention to the organization of the design, to its composition. The solar symbols may be distinguished by the very way in which the designs are arranged. On looking over the drawings of hundreds of pots one will be impressed by the grouping of their ornamentation and the precision with which it has been designed. And the sun motif is always present, each earthen pot appearing rather as an object of cult than a simple, everyday utensil. One of the most interesting is bowl no. 116 on Plate CXXXV, a true apotheosis of the solar design. The complicated but precise way in which the signs are rendered true to type, sometimes gives the impression of a writing, of an alphabet or a code of signs the meaning of which has been lost. The very perfection of the designs leads us to believe that in the Bronze Age there existed a local substrate upon which later currents were superimposed. This general notion is likewise expressed by the author of the mentioned study: "Indeed, such persistence can only be interpreted as a proof of tradition in the sphere of costumes and therefore of material culture, pointing to the persistence along millenniums of the same local ethnical substrate which maintains some of its own characteristics, although ceaselessly renewed and transformed by the constant contribution of newcomers. In this way, the necropolis of Cîrna and the people who used it are not only bound to the history of our country by their geographical presence on this territory but they also appear to be linked organically to the history of the Rumanian people"<sup>19</sup>. The likelihood of this continuity which led to the crystallization of a geometrical ornamentation that formed a powerful substrate, enduring thousands of years and appearing in similar forms in Rumanian folk art, is more than plausible as it has also been confirmed for previous



periods, but on almost identical land spaces, by other authors<sup>20</sup>.

Towards the end of the Bronze Age anthropomorphic forms of the solar-uranian divinity<sup>21</sup> are to be found and in the Iron Age. Zalmoxis was the God of light. Herodotus tells us about the "Getae who drew their bows (in Dacia, after the arrival of the Scythian bowmen) to shoot arrows into the sky when there was a thunderstorm to help the supreme god drive away the dark demons that hid his face"<sup>22</sup>. The great number of solar signs on the territory of Dacia found in archaeological diggings, has been briefly enumerated by Vasile Pirvan: "numerous monuments of the Bronze Age IV and Hallstatt II in Dacia are documents on sun worship. The chariot with the sacrificial vessel and the twelve swan protomas (the sacred bird of Apollo) found near Orăştie, the sun

Fig. 9. — Gate pillars and pailing with solar signs, Oltenia region.





Fig. 10. — Apse of the wooden church in Vața (South-western Transylvania) with stucco ornamentation; decorative syncretism: solar symbol, the tree of life, the cross.



Fig. 11. — Stone cross at Măldărești (Oltenia).

boat found in the neighbourhood of Sătmăr, countless ornamental wheels, mostly divided by a cross, at Fizeșul Gherlii, Aiud, Kemece, etc. worn as apotropaeic

pendantives or engraved on bronze girdles, such as those of Gușterița, the ceaselessly repeated circle of pearls around a central button, on gold and bronze ornaments,



Fig. 12. — Jewish tombstone at Huși (Moldavia).



Fig. 13. — Stone well, the Palace of Mogoșoaia (Wallachia).



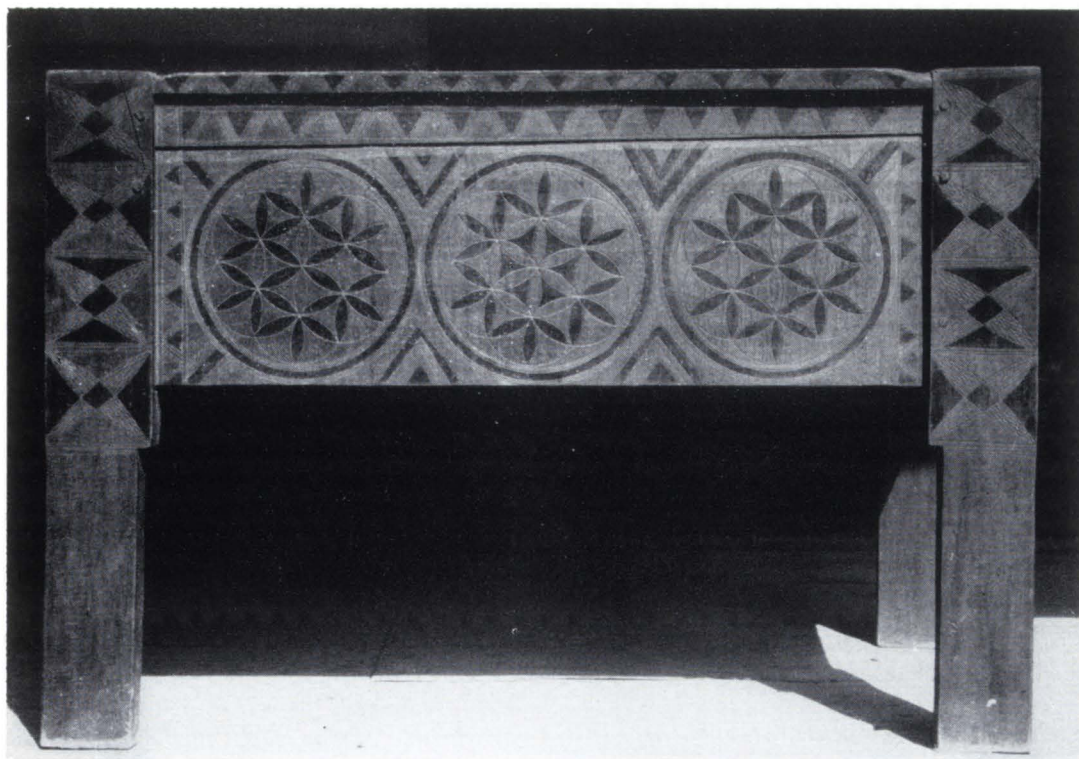


Fig. 14. -- Chest-and-table, Moldavia.

etc. . . . not to mention the hairpins with their cross-shaped flowers . . . the engravings representing horses, likewise dedicated to the sun. . ." <sup>23</sup>. Other solar signs were also found in abundance among the Dacian remains, especially the multiple spirals like those on the fibulae of Suseni, the wheel, the wheel with four small outer circles displayed crosswise and the broken cross. Mention must also be made of the impressive sun dial recently discovered in the Dacian strongholds of the Orăştia Mountains, and the sacred circular precincts <sup>24</sup> that have been found there and which amplify in stone, up to monumental proportions, the traditional solar signs of the small objects.

Geometrical designs representing the sun continue to appear throughout the following centuries. The fragments of a Dacian cup of the 3<sup>rd</sup> century of our era is expressive in this connection: above

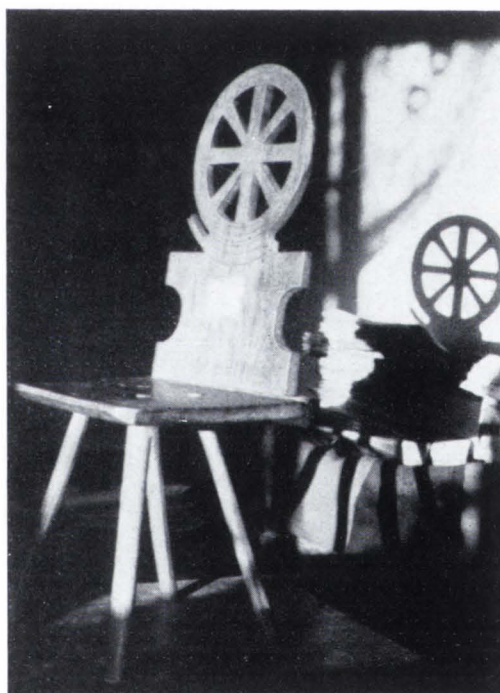


Fig. 15. -- Chair, Transylvania.

the human figure with its raised arm is the classical image of a solar whirlpool, with two inner circles and curved rays; rectilinear solar designs, X-s and squares with slightly curved sides and a small dot in relief at the corners surround the solar whirlpool; the fish is also present, linked in this context to sun worship rather than to the christianity of the first centuries. Stamped upon the potsherds of the large storage vessels of the 4<sup>th</sup> century of our era, discovered between 1930–1940 on the shores of Lake Tei, near Bucharest, we find human figures with raised arms holding tall vases of a typically Dacian make, and a sun wheel with six asymmetric-al rays. On some of the vases of the 6<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup> centuries we find the cross with

broken arms and the cross with a thick dot in the middle <sup>25</sup>. The so-called “potter’s sign” on all Rumanian prefeudal pottery can be almost exclusively assigned to the group of round solar signs with predominance of the sun wheel (a circle intersected by a cross). At Moreşti, in the centre of Transylvania, in the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> centuries, the contour is so carefully traced that the designs are of great decorative value <sup>26</sup>.

On many of the glazed potsherds of the 10<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries, solar designs are combined with stylized plants, illustrating the uninterrupted relations with the Byzantine world and the East <sup>27</sup>.

In the Rumanian feudal art, the preference for “closed” solar signs, represented by the circle or the rhomb, as compared to the “open” signs, the spiral or meander, becomes more accentuated. This has also been observed throughout the European art from the Iberian <sup>28</sup> peninsula to the Caucasus <sup>29</sup>. Moreover, one can easily follow up the transposing of the curved line into straight line designs, especially on woven textiles where the open solar sign is still woven today by the peasants.

The solar rosette of various types is to be found on many works of art of the Rumanian Middle Ages. They are so numerous that their very number prevent us from enumerating them. Nonetheless, we shall cite a few of them for their artistic value and because they illustrate the principal spheres of Rumanian mediaeval art. In the first place we should like to mention the tombstones. That of Radu I Basarab, who was buried at Argeş in the 14<sup>th</sup> century, bears a huge star-shaped rosette with 12 points made of rods that cross each other within a circle: the centre of the star is occupied by a whirling rosette, which appears to be placed on top of the tree of life. The Christian symbol of the cross is missing <sup>30</sup>. Particularly remarkable by their rich designs are the tombstones of Neagoe Basarab (1521) and Radu de la Afumaţi (1529), on which the complicate rosettes of various types



Fig. 16. -- Cupboard with horse heads facing each other, combined with complicated spirals (Moldavia).



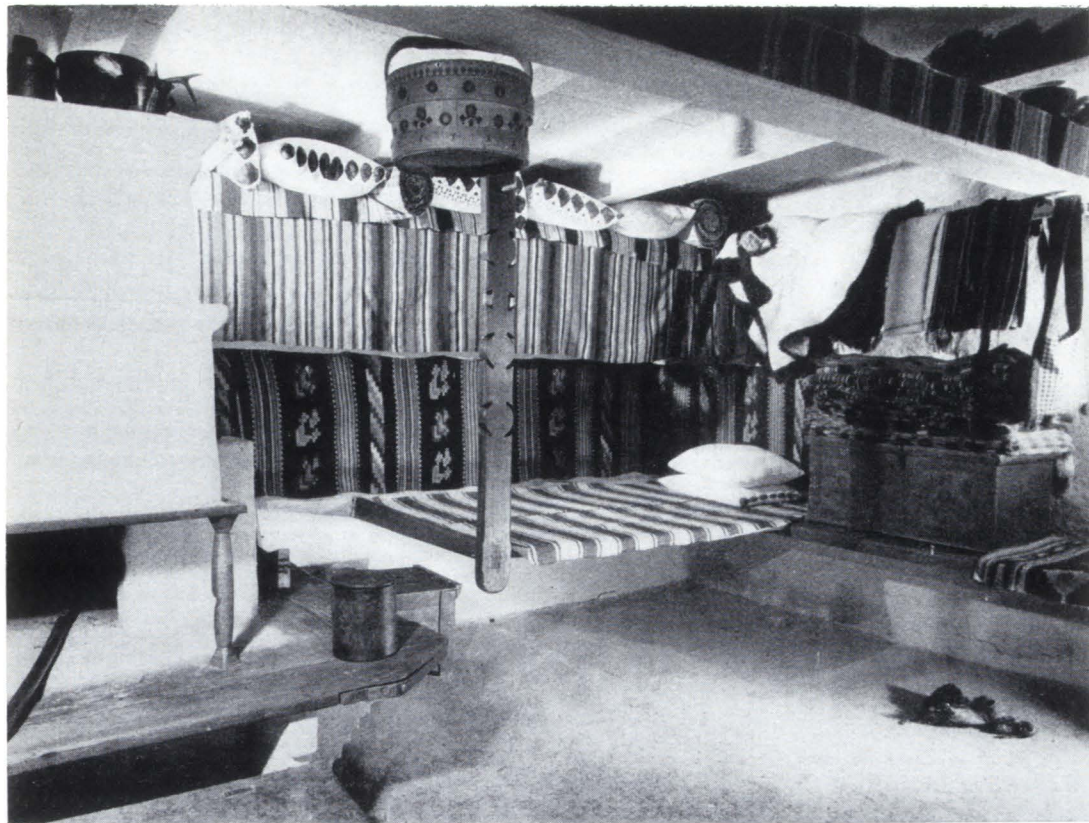


Fig. 17. — Interior in Moldavia : the bed is suspended on wooden trestles upon which solar rosettes are carved.

are placed within a framework of interlacing curves and straight lines. Also belonging to the 16<sup>th</sup> century, is the tombstone of Buda-Buzău on which besides the rosettes it can be distinguished the tree of life represented by a simple pot of flowers. Here, too, the cross is missing.

The solar symbols have been widely used in architectural ornamentation. The rosettes and interlacings carved in stone on the Cozia Monastery of the 14<sup>th</sup> century display the widest variety. The church of Neamțu Monastery (15<sup>th</sup> century) is decorated with ceramic disks, evidently related to the decorative art of Byzantium, and displaying dozens of rosette variants.

The series of examples may be continued up to the stone framework of the windows in the prince's dwelling at Probota (1532), upon which rosettes and whirls figure. The period furniture is also decorated

with solar rosettes of different types. We may, for instance cite, the pews in the churches of Probota (16<sup>th</sup> century) and Voroneț (15<sup>th</sup> century), or the prince's throne at Vatra Moldoviței (16<sup>th</sup> century) <sup>31</sup>.

Solar motifs are represented in great numbers on Rumanian medieval pottery. On the fragments found at Curtea de Argeș, dating back to the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> century, are solar rosettes and spirals. In Moldavia, the ornamental glazed tiles of Cotnari (15<sup>th</sup> century) are decorated with simple or complex rosettes. Graffito concentric rhombs marked with four dots in the corners are particularly decorative on the pitchers of Suceava (15<sup>th</sup> century). The gritstone moulds found in the same place but dating a century later bear the same rosettes within a circle, forming complicated systems that closely resemble those on the dowry chests of Bucovina <sup>32</sup>.



Fig. 18. — “Wheel” carpet from the South of Transylvania.

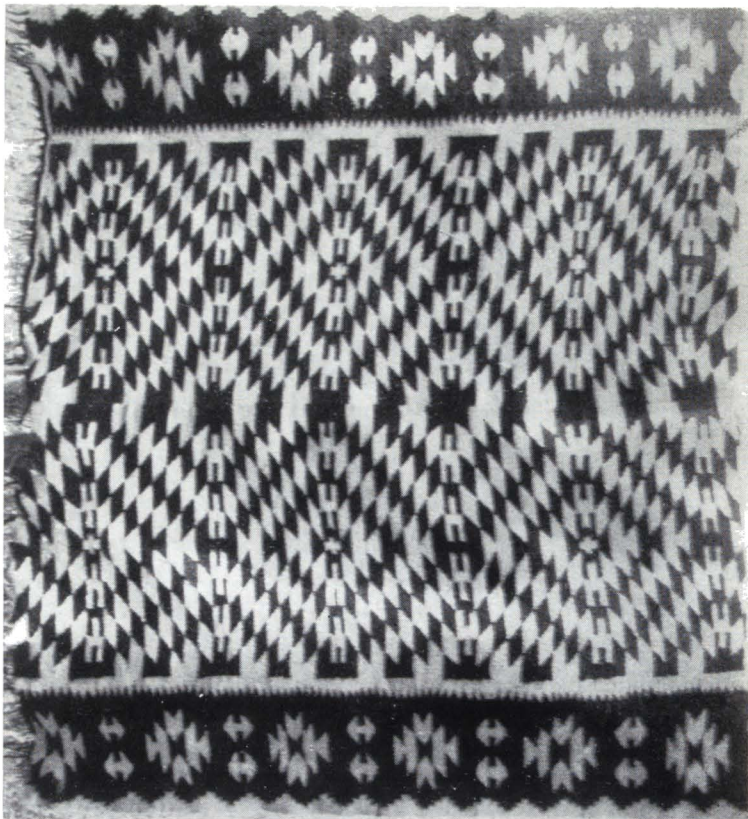


Fig. 19. — Towels with rectilinear solar motives, South-western Transylvania.





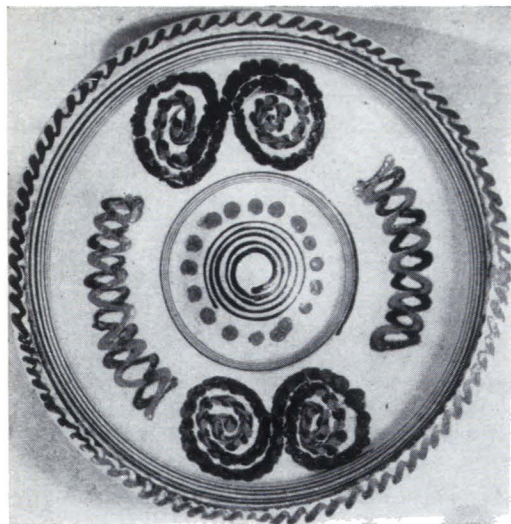
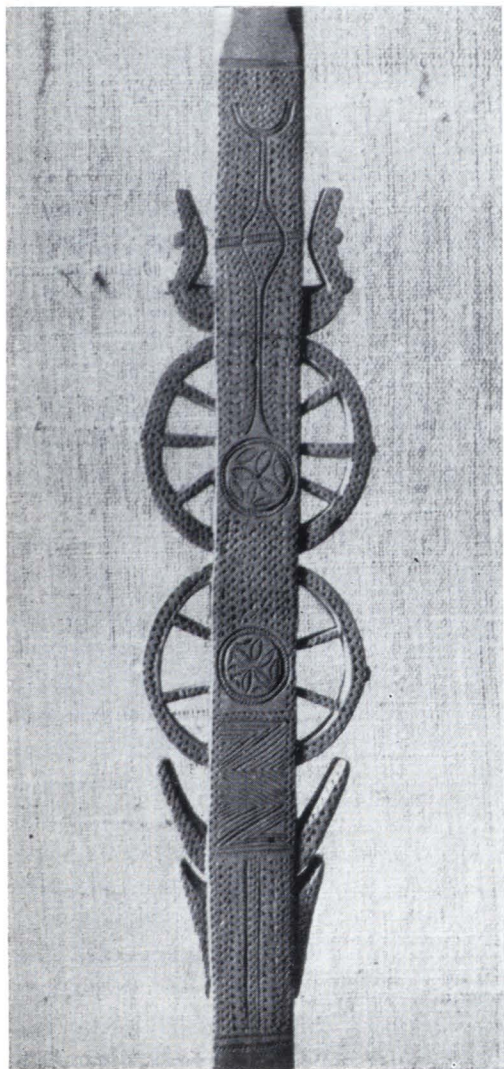


Fig. 20. — Earthenware pot, Oltenia.

Fig. 21. — Porringer of Hurez (Oltenia), with the "bitch's tail" solar motif.

Fig. 22. — Distaff of Hunedoara (South-western Transylvania).

Fig. 23. — Wooden cheese stamp with curved and straight solar signs.





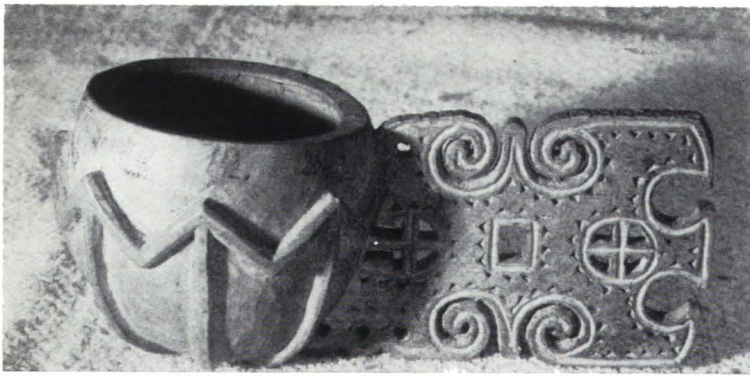


Fig. 24. — Wooden drinking cup, Hunedoara (South-western Transylvania).



Fig. 25. — Powder horn, Northern Moldavia.

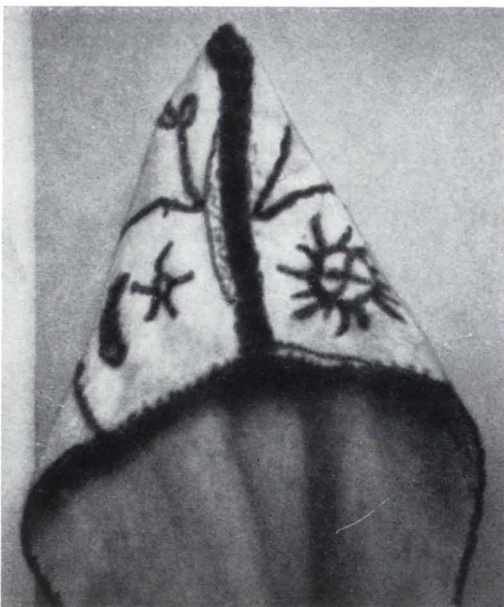


Fig. 26. — Hood with solar signs, Moldavia (The Ethnographical Museum of Moldavia, Jassy).

Of particular interest is the evolution of the sun symbol down the centuries in a special field of Rumanian medieval art: the arms of the principalities, especially that of Moldavia during the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries. From the sun between the auroch's horns — Moldavia's arms — carved together with the cross upon an ancient landmark — and then to forms that represent the flower-sun, the disk-sun, the heart-sun surrounded by rays and up to the anthropomorphic representations of the solar disk with eyes, a nose and a mouth, this symbol is always to be found on a number of stone monuments (the inscription over the entry at Cetatea Alba, 1479), on metal objects (censers, plates, bells, swords, coins, seals), manuscripts, furniture, woven tissues and embroideries<sup>33</sup>. Of great interest and worth of a more detailed study, are the anthropomorphic forms of the sun in the Rumanian medieval art and its influence upon peasant art, especially in the painting of ikons and crosses. We find such an image in the filigree of a Rumanian paper manufacturer of the 16<sup>th</sup> century, reproduced in "Graphis", in an article on the sun in peasant art and customs: the filigree represents a large circle with curved rays forming in its ensemble a solar whirl and within it is the sun with eyes, nose and mouth<sup>34</sup>.

On the Rumanian mediaeval woven textiles and embroideries open and geometrical solar signs are to be found next to closed and anthropomorphic designs. As a matter of fact they represent the continuation of the ancient popular patterns and their appearance on the garments of the princes and boyards shows how powerful was the tradition of geometrism, which overcame the flow of oriental ornamentation, introduced in the country with the rich fabrics brought from western or Levantine markets. The roots of solar symbolism contained in the geometrical motives were so powerful that we find the ancient solar signs embroidered on



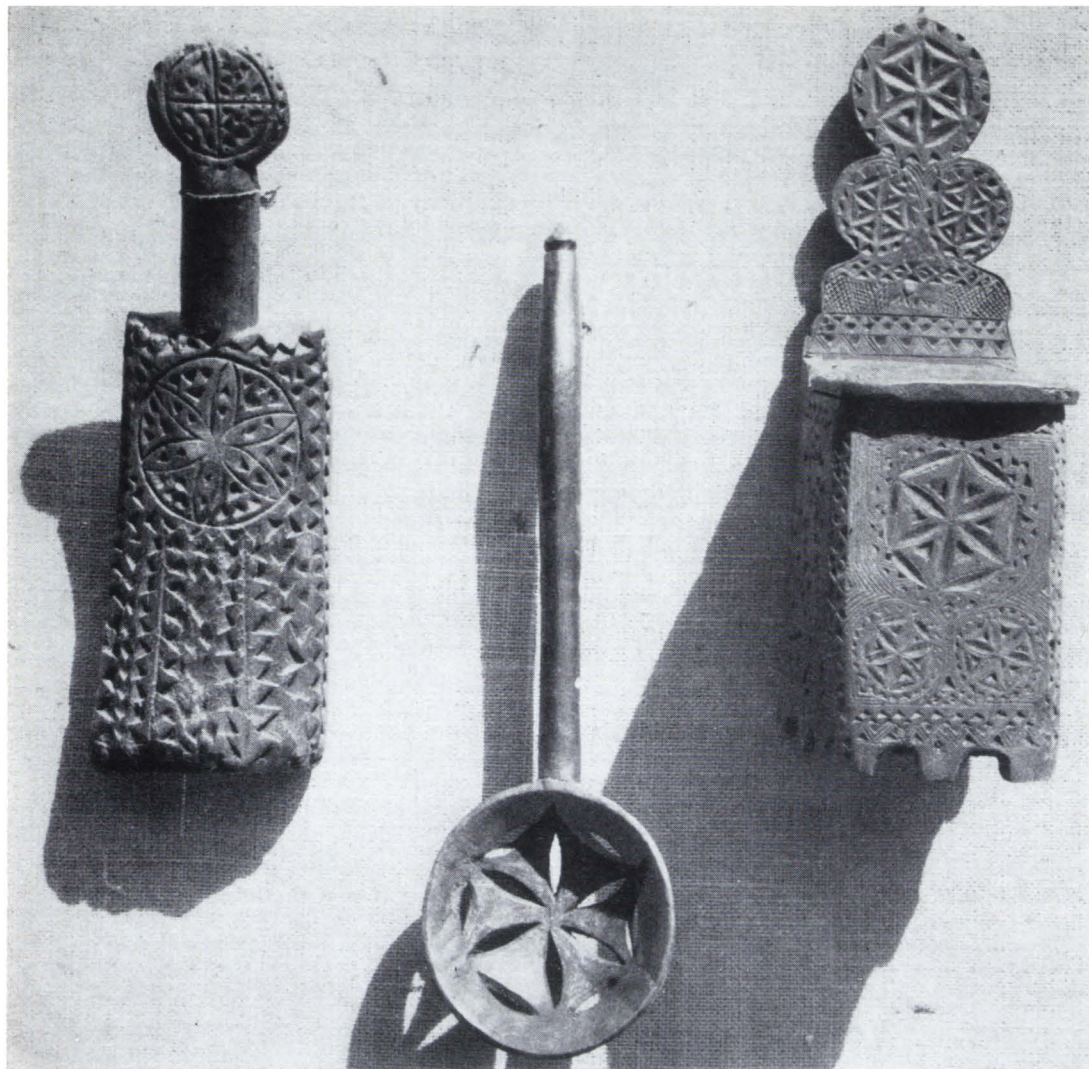


Fig. 27. — Wooden spoon and salt cellar, Northern Dobrogea.

the vestments of Maria of Mangop, the wife of Stephen the Great, belonging to a world closely linked to Byzantium. In an arch above the Byzantine princess, dressed in a heavy and sumptuous mantle of the period, minutely rendered on the embroidery which portrays her, there are a number of clearly outlined solar signs: the cross with bent arms, the twin hooks, the “sharp” sign, all inscribed within circles from the loops of the uninterrupted interlacement<sup>35</sup>. In Logofăt Tăutu’s portrait, painted on the wall of the church at Băli-nești (1499), the collar is embroidered

with rhombs and meanders, although the heavy fabric of the rest of the garment is ornated with plant designs.

In the Monastery of Putna, on a stole upon which the portraits of Stephen the Great and his son are embroidered, we find along the lower edges the same “sharp” sign and twin hooks. These motives are designed on the Neolithic pottery of the Bronze age and in the folk art of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. On pieces of the collar of Bogdan III, in his tomb at Suceava, and in the tomb of Alexander the Good at Bistrița, the main design being the





Fig. 29. — Skirt with rectilinear solar designs. Bihor (Western Transylvania).

Fig. 28. — The sleeve of a woman's blouse with rectilinear solar designs. Pădureni (South-western Transylvania).



Fig. 30. — Head-dress of Banat with rectilinear solar designs.



Fig. 31. — Easter eggs with solar signs.



cross inscribed in a rhomb, of the same long-standing tradition in Rumanian folk art <sup>36</sup>.



When we pass over some thousands years in a few pages it is not possible to class systematically the numerous types of solar signs, nor is it likely that we shall be able to define their ritual or cultural origins; however, an attempt has been made, far more modest but not without importance, to show the various cultures that developed on Rumanian territory and which, by the continuity of social life throughout the centuries, have made up the great tradition of Rumanian folk art. It is certain that in this part of Europe, from both sides of the Carpathians down to the Danube, special conditions favoured the maintenance and transmission of the most ancient tradition. It was only much later that the position of the country at the cross-roads, "in the way of all ills", began to be felt. In the Neolithic world, especially as to the currents penetrating from the

Eastern Mediterranean towards Central Europe, the Carpathians were situated on the outskirts, the main route running along the Vardar-Morava corridor <sup>37</sup>. In the Dacian period, the relations with the Greek civilization were mostly established by sea, by the Greek towns on the western and northern shores of the Black Sea and not directly across the Balkans <sup>38</sup>. Dacia was one of the last territories of continental Europe to be included in the Mediterranean empire of the Romans. The migratory peoples that penetrated into Central Europe and the Balkans skirted the wide range of the Carpathians with its protective forests that stretched far down into the plains of the Danube and Tisa. One of the main routes of invasion passed to the North of the Carpathians leading to Panonia and southwards into the Balkan peninsula, and another one through the steppes of the Bugeac, Dobrogea and Bărăgan to Byzantium.

For many centuries the double ring of forest-covered plains and heights was a

formidable obstacle in the way of peaceful or warlike invaders. Throughout the Middle Ages there was a "chaplet" of small Rumanian "countries" within the mountains or the Subcarpathian depressions, that handed down from generation to generation the forms of local life. Their power of resistance was extraordinary and they lasted down centuries to times that are not so far removed from ours.

Thus, although situated on the borderline between the areas of naturalist plant and animal ornamentation (to keep to our subject) of the East and of geometrical designs of the West<sup>39</sup>, this land maintained its rich substrate of geometrical motives, which became richer with the passing of time. These circumstances are reflected in the whole of Rumanian folk art and especially in the geometrical trend of its popular ornamentation. The fact that the solar signs are found throughout the country, in a great variety of geometrical forms, and more particularly in all the fields of folk art, is explained by the continuity of this ancient background of traditional representations.

The sun images and other motives have lost their significance with time. They are only seldom recognized as such and the names given are casual or better said, reflect other stages of the people's mentality. Mention should be made of the fact that there is a great regional variety in the popular names given to the various designs, and sometimes we find hundreds of different terms, but as a matter of fact they apply to a relatively simple range of decorative shapes. On the other hand, within the same ethnographical zone and even in the same village different names are given to the same signs. The variety of terms depends both upon the social experience of the group (in case of regional differences) and upon individual experience. As a rule, a decorative motif is named following an association of ideas, but this in its turn depends upon the extent of the individual's experience and education. Most

of the motives are designated by names that refer to well known objects in the home or surroundings. These names seldom have to do with the origin of the design, but are indicative of the poetic imagination of the people, of their social and cultural universe. It would be naive, I believe, to think that the realism of folk ornamentation is derived from the close resemblance of the designs with the objects to which the name refers. It would likewise, be naive to believe that the motives in folk art are worked with the "model" in front. This may be seen by some of the names given in which the people manifest a spicy humour. The spiral on the porringers of Hurez and Vlădești in Vilcea are called by the potters, "the bitch's tail", and the broken zig-zag or wavy lines are suggestively, if not elegantly enough, called the "ox's piss". They are not a "realist" processing of nature.

Factually, to class the designs according to the meaning of their designations is impossible. In the villages of Perșani in the south of Transylvania identical designs that are "almost always rhomboid in shape with a repeated motif" have been called "eyelets", "forks", "fibbers"<sup>40</sup>. In the Bihor county, west of Transylvania, identical patterns with chequered circles are called "clouds", "cut wheels", "like the lion"<sup>41</sup>. These examples can easily be multiplied. The list of names given by different investigators cannot be identified unless we have the design in front of us. A classification according to names would inevitably lead to the presence of the same motif or related forms in widely different categories of terms. In one of the most laborious attempts at classing the ornamentation of a restricted area (the Jiu Valley), the simple geometrical designs, evidently forming part of the ancient repertoire of solar signs (as proved by map no. 13 which shows their presence in great number in this old Rumanian region) will be found among cosmic motives (fig. 173 "the wee wheel-sun", 10–13



“the spinning wheel”), among animal motives (fig. 176, 1–5, “horses”, 9 “eagle” 19 “snails”), anthropomorphic motives (fig. 178, 5–9 “eyes”), social economic motives (fig. 179, 8, 39, 40, 41 “astray”, fig. 180, 1–19, “the hook”, fig. 181, 1, 2, 7, 8, 10, 11, 16, 21, 22, 24, 25 “dip bucket”) <sup>42</sup>. The list of names appears to be more significant for social investigations and linguistics than for historical research and history of culture. Moreover, we must bear in mind the variations due to the moment in which recordings were made, and that the methodology of linguistics should always be carefully applied. A whole sequence of terms can be recorded that are only haphazard variants, quite useless for our repertoire. Who could determine the plastic differences between such terms as: “wand, switch, small rod, large rod, cotton rod, wee rod”? or “flower, flowers, tiny blossoms, garden flowers, field flowers, kept flowers, picked flowers, jumping blossoms, 3-shaped flower, flower rows, flower half-rows, mingled flowers, drooping flowers, round flowers, wheel-shaped blossoms, flowers from the Jiu, apple-blossoms”? <sup>43</sup>. These terms are perhaps technical indications and define interesting nuances for the study of individual or group psychology, but who can guarantee that the “flowers” of one region are not the “tiny blossoms” of another? If we bear these facts in mind and keep to a spatial recording of the designations, trying to define the designs and names more commonly used over larger areas, then the names of the motives may also become significant for the history of folk culture. Map no. 13, already mentioned above <sup>44</sup> points out a series of clearly defined motives in the Rumanian repertoire of signs and terms, as for instance, “mail”, “ram’s horns”, “spinning wheel”, “the wheel”, “the cross” which are ancient widespread solar motives, bearing the same names in all the regions of the country.

One of the most interesting results of the book on folk art in the Jiu Valley,

mentioned above, consists in that it shows the wide distribution of certain terms, notwithstanding the superimposed terminology. This shows the presence, here, of a very ancient Rumanian folk art, consistent with the historical data and archaeological findings referring to this area, in the very heart of Roman Dacia. Of particular interest is the name of “horses” given to some motives which perfectly reproduce the stylized heads of two horses facing each other and the same name (“four horses”) given to the cross with bent arms or the spinning wheel with four arms, a symbol of the sun which in ancient cultures was always associated in man’s mind to the four horses which pulled every day across the skies the fire chariot of the God of light. Perhaps still greater importance should be attributed to this fact because these solar signs are also very frequent in peasant ornamentation in the neighbouring regions as the Țara Hațegului, the Pădureni district, the Banat, Apuseni Mountains and Oltenia.

Why do we try to identify the solar signs if the significance of most motives has been lost with time and if the names given but seldom render the exact meaning of the countless signs found in folk art? It is perhaps useful to remind the reader that the designs were never applied just for the sake of ornamentation. The people, leading a precarious life, developed an art that was closely linked to the imperative requirements of existence. In their struggle with nature they used different procedures suited to the general stage of development and mentality of their society. In a chronologically distant era, magic meant for certain people but a “technique” of intervention in the natural order of things. The signs of this ancient interpretation have come down to us like an alphabet whose meaning has been lost or is no longer actual <sup>45</sup>.

This alphabet, whose individual letters are not clearly outlined but which, in general, is known to be dedicated to the great source of light and heat — the sun —

is also the repertoire of solar signs. It has been slowly established, consequent of a better understanding of the art, religion and literature of ancient, old and new times, belonging to different peoples. Analogy and association were aided by definition of the way in which a certain sign is represented or repeated. Moreover, identification of the solar signs was also rendered easier by what one could call their "function", that is the way in which they were "used", or more precisely how they were placed. This place, although its original implication lost and the name often distorted, has in most cases endured since the most ancient times. Solar signs are correspondingly placed on buildings, costumes, tools to propitiate the benevolent and guardian powers. Folk ornamentation obeys certain rules <sup>46</sup>.

Investigations of the various spheres of Rumanian folk art in which the solar signs appear in their different modes of plastic expression will give us a concrete picture of their repertoire.

We have an example of the constant appearance of solar signs in certain predetermined places in the vast domain of peasant buildings in Rumania, known for their remarkable picturesqueness, especially the churches of exceptional artistic value. One enters the courtyard of a homestead under a gate which bears the sign of the solar rosette of various types. In many regions of Rumania, these gates are monumental, made of huge oak or fir-tree timber, admirably decorated with deep notchings. Rosettes and coiled ropes ornate these gates, these peasant triumphal arches, that rise up to four meters in height and are seven meters wide, such as those found in Gorj (Oltenia), Muscel and Buzău (Wallachia), Maramureș and Ciuc (Transylvania), Bacău and Suceava (Moldova). In other regions: Ploiești (Wallachia), Cluj, Hunedoara, Crișana, Brașov (Transylvania), Iași (Moldavia) the smaller gates also bear the imprint of solar signs, especially the rosette. In Transylvania, parti-

cularly in Maramureș and Cluj, solar rosettes, circles with crosses, and whirls are characteristically intermingled with the stylized tree of life (Maramureș) or the flower pot representing it (Cluj). The tradition of solar rosette holds until today, and these signs are still carved on the gates made between 1950 and 1964. Sometimes the rosette is to be found on the palings towards the street.

The façade and entrance to the house are likewise ornated with the same solar patterns. Rosettes and whirlpools are carved on doors and windows or even on the front door panel, in various regions of the country, Maramureș and Cluj in Transylvania, Suceava in Moldavia, Oltenia and Ploiești in Wallachia. The dug-out houses in the South of the country (Dolj, Teleorman and Vlașca) were decorated with the rhombic variant of the solar signs: circles in a rhomb, concentric circles, large X-s in circles. The contours are formed of thick coiled ropes in relief. In the ensemble of ornamentation we also find the cross and the human face. Stucco work is likewise used in the southern regions of Rumania for decorating the houses, and solar signs are frequently represented: circles and rosettes within squares around the doors and at the corners of the houses, where they stand vigil. Sun designs in stucco work are also frequent in the western parts of the country, in the regions of Crișana and Banat. One finds them however only on the pediments facing the street. A characteristic element of Rumanian folk architecture are the carved pillars and beams of the verandahs along the front of the houses. Varied in shape, the oak pillars of Oltenia are renowned for their beautiful carvings. The coiled rope, the rosette, the rhomb divided into quarters with inscribed circles, the S-s are never absent. A similar, but more sumptuous ornamentation is to be found at the entry of the famous wooden churches of Oltenia, Wallachia, Transylvania and Moldavia. It is certainly astounding to see solar motives

and horse designs figuring on buildings dedicated to the Christian faith. The plastic similitude of the motives and arrangement of the designs on the old houses and churches of Rumania and of the Iberian peninsula, which we have already mentioned, is unquestionably linked to the similarity of their significance, defined by J. Puig, I. Cadafalch <sup>47</sup>.

The solar signs are almost always to be found in the ornamentation of peasant churches, and they are also never absent on the tomb crosses or the "troișas" (wayside wooden crosses). Moreover, many of the crosses and "troișas" of Oltenia, Wallachia and Transylvania are characterized by a large circle which joins the cross arms together. This type of disk-shaped cross has also spread south of the Danube, to the western parts of Bulgaria and eastern regions of Yugoslavia <sup>48</sup>. This combination of cross and circle is illustrated on small religious objects. On churches the syncretism of Christian, dendrolitic and sun worship is represented in the ornamentation. The solar sign may be seen not only on the Christian but also on the Jewish tombs of Moldavia.

In Rumanian peasant houses the sun pattern is found everywhere, on all kinds of objects and first of all on the main beam, which passes through the middle of the room; on it it can be read the name of the owner or of the workman who built the house and the year in which it was built and between them are carved the solar signs (rosettes, rhombs, hatched squares, or X-s). On other parts of the building, such as the pillar sustaining the high oven, or on the trestles of the suspended beds in the old Moldavian houses, solar rosettes decorate the wood varnished by the lustre of time. The furniture also offers a wide possibility of ornamentation and the dowry chests, cupboards, clothes hangers and tables are literally covered with circles, rosettes, rhombs in various striking combinations due to the reddish, yellow or brown hues of the maple, fir,

oak or beech wood they are made of. The back of the chairs is often cut out in the shape of a wheel. Of particular interest is a small cupboard from a house at Huși (Moldavia) which is today in the Ethnographic Museum of Jassy; the ancient solar motif: two pairs of stylized horse heads facing one another in a spiral-like movement, is carved on the doors.

Many woven tissues upon which we find the closed (rhomb) or open (simple or double meanders) rectilinear sun motives, whose significance is more than likely, decorate Rumanian peasant houses. Until now, in Rumanian folk art, as in that of other people, the rhomb is called a "wheel" when it is woven or embroidered <sup>49</sup>, for the circle cannot be transposed upon the tissue as such, because of the perpendicular crossing of the threads. In Oltenia and Wallachia and in the south of Transylvania, a characteristic carpet, of ancient tradition, covered with repeated concentric rhombs is called the "wheel carpet". In the county of Pădureni, in Hunedoara (South Transylvania) one of the principal designs on women's blouses is the "large wheel", a rhomb full of meandering lines <sup>50</sup>. A number of other solar designs are woven into the carpets of Moldavia, Maramureș, Ciuc, Banat, Crișana, Hunedoara and it goes without saying those of Oltenia and Wallachia.

A wide range of the same signs are woven on the long, white decorative towels, made of hemp, cotton or linen, which form the second category of woven textiles hung up on the walls of peasant houses. Strictly geometrical designs, in which the sun is represented by combined meanders, rhombs, X-s and bent crosses, decorate the two ends of the towels. The simple, red, black or mauve colors emphasize the large, precise patterns characteristic of woven tissues. These towels, which are found in peasant houses throughout the country are particularly decorative in certain regions of the southern and western Transylvania: Brașov, Hunedoara, Crișana,



Banat. The degree of "solarization" of the rhomboid designs is extreme, and on many of the textiles in which the meander is chiefly used there is an extraordinary similitude with the motives on the Neolithic pottery, in a great measure due to the large and small hooks added to the woven patterns.

A number of traditional motives are still found on the peasant pottery of today: simple and double spirals, waves, meanders, circles. It is almost impossible to draw up a list of the about 200 pottery centres in which these designs are to be found for they are widely spread over the whole country. Hurez, Oboga and Vlădești in Oltenia, Curtea de Argeș and Petrești in Wallachia, Vama, Leheceni and Biniș in Transylvania are renowned for their spiral designs. The curved lines forming threefold or more whirlpools are specific of the pottery of Bihor in western Transylvania. The patterns on Rumanian pottery is usually radial and many dots are added to the design.

A number of tools employed in the various time-old occupations of the Rumanian people and small objects in the peasant households also bear the carved symbol of the sun. The first for their lovely handiwork are the distaffs, made of maple wood. Circles, wheels, crosses and meanders are skilfully carved and notched upon them. On one of the distaffs of Mărginimea Sibiului the six-armed rosette is accompanied by the image of the cross inscribed in a square, by zig-zags, rings and the stylized figure of a man reduced to a triangle topped by a circle. The spindles and spindle disks, owing to their round shape, are decorated with many kinds of rosettes. The sheath of the scythe whetstone used in the hay fields and the homestead, is covered with round and rectangular solar signs. The cheese stamps ("păpușar"), found in the sheepfolds of the Eastern and Southern Carpathians, is like a small jewel made of two small pieces of shiny smoked wood, with daintly carved

facettes on the inner surfaces forming the circles, rosettes, squares with a cross, X-s and hooks of the solar motif. And at a great distance from there, on the shores of the Black Sea, the tools used by the fishermen for preparing and salting fish are also ornated with a luxury of solar signs, the rosette with six rays predominating. The beautiful "căuce", or wooden drinking cups of Hunedoara and Banat, carved out of a single piece of maple wood, bear the protective sign of the circle cut in four, the square, or the volutes grouped two by two like "ram's horns". All the wooden drinking cups in Rumania have this shape, and one never finds the wooden cups of eastern and northern Europe with their bird-shaped handles. Solar circles and rosettes carved on the handles of peasant hatchets, axes and knives and hunting powder horns, made of oxen or stag horns (Moldavia, Transylvania, Wallachia) are invariably marked with whirls, rosettes and complicated concentric rhombs. Sharply stylized human figures joining in a dance are likewise represented. Finally, musical instruments, especially the simple, wooden flutes or those with inlaid strips of brass or copper (Oltenia, South Transylvania) have small circles with a dot in the center or rosettes.

The ancient origin of Rumanian peasant costumes, attested by the archaic cut of their various parts and by the striking resemblance they bear with the figures carved in stone on two great Roman monuments — Trajan's Column in Rome and the trophy of Adamclisi — is also confirmed by their ornamentation and embroidery, the way it is placed and the repertoire of the designs. The solar motive is a frequent pattern to be found on the headgear, on the front and sleeves of women's blouses, on their wooven skirts and naturally on their necklaces, bracelets and girdles. It is also to be found on the embroidered short sheepskin jerkins, but not on the long sheepskin or white drugget coats.

Of particular interest is the hood, one of the oldest items in man's clothing; simply cut out of coarse woolen fabric and meant to protect him against bad weather it is embroidered with coloured sun motives only in two regions of the country: Hunedoara and Braşov. In the other regions, where the hood is worn especially by shepherds, it bears only two or three rudimentary signs embroidered in black straight above the forehead, but these signs: a cross, straight or bent hooks, a circle cut into four parts, form part of the solar motives. On a hood from Moldavia the sun pattern is clearly outlined: on one side the sun and its rays, on the other the half moon and a star.

Exclusively geometrical and predominantly solar designs decorate the head-dress of the women of Banat and Hunedoara, as well as the long white woven "năframa" (headkerchiefs) of the Moldavian women peasant.

A great number of solar motives are always listed in the chapters dwelling on ornamentation in the works and studies referring to peasant costumes, published during the last ten years<sup>51</sup>, not to mention former publications. In most cases they are considered as "rhombs" of different shapes, but certainly they are to be included in the repertoire of solar signs, most of them being equivalent to the curved line solar designs, as may readily be seen by anybody who looks over the entire range of solar motives, considered as such in various periods and cultures. The various types of rectilinear solar signs in Rumanian folk art coincide, on the one hand, with the curved line patterns and on the other with the solar motives of the ancient cultures that developed on this territory for thousands of years. Although these cultures may not have been continuous the

coincidence is striking. It is even impossible to draw up a list of the solar designs on the most characteristic peasant costumes in the different ethnographical zones of Rumania. Countless examples are to be found in the volumes cited in the footnote. We shall only quote a passage describing the embroidery on women's blouses in one of the oldest Rumanian ethnographic zones, in the centre of Rumania, the Pădureni area, in Hunedoara, from the book of one of the best connoisseurs of the Hunedoara region: "The variety of the designs on the sleeves is very great. Worthy of note are a few rows called after the principal design: "marigold" whose chief motif is the rhomb with crossed ends; the "eel and capital S", a rhomb with blue lines within a larger black rhomb with a capital S on both sides; "hooks" with a coloured cross in the middle surrounded by a rhomb with hooks; "eel with four eyes" has in each corner a larger rhomb, and a smaller one called an "eye"; "eel and crosses" is the same pattern but instead of the "eyes" there are four crosses"<sup>52</sup>. I have quoted this passage to show how frequent the solar rhomb is, characterized by smaller or larger rhombs, hooks and S-s, embroidered on women's blouses, one of the best preserved item of the Rumanian peasant's costume.

The large gamut of solar signs in various branches of Rumanian folk art, which we have but briefly reviewed is reproduced, almost like an index or summing up, on Easter eggs, whose tradition is still maintained in several Rumanian districts: the North of Moldavia, the South of Transylvania and the South of Oltenia. "Written" with wax, they enchant the eye by the brilliance of their colours and the delicacy of the design in which solar signs occupy an important place.

<sup>1</sup> PAUL PETRESCU, "Pomul vieţii" în arta populară din România (The "Tree of Life" in Folk Art in Rumania), Studii şi cercetări de istoria artei, An. VIII, 1, 1961, pp. 41–82.

<sup>2</sup> Idem, *Imagini ale soarelui în arta populară* (Images of the Sun in Folk Art), Studii şi cercetări de istoria artei, An. X, 1, 1963, pp. 95–118.

<sup>3</sup> JOSEPH DÉCHELETTE, *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, Paris, 4 vol., 1908, 1910, 1913, 1914.

<sup>4</sup> SIR ARTHUR EVANS, *The Palace of Minos and Knossos*, London, 1921.

<sup>5</sup> DAREMBERG et SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1926.

<sup>6</sup> B. A. RYBAKOW, *Die Kunst der alten Slawen, in Geschichte der russischen Kunst*, Dresda, 1957.

<sup>7</sup> V. GORDON CHILDE, *The Dawn of European Civilization*, London, 1957.

<sup>8</sup> VLADIMIR DUMITRESCU, *Observations sur certains problèmes du néolithique de l'Europe sud-orientale*, in Dacia, N. S. 1958, p. 49.

<sup>9</sup> D. BERCIU, *Contribuții la problemele neolitice-lui în România în lumina noilor cercetări* (Contributions to the problems of the Neolithic in Rumania in the light of the new investigations), Bucharest, 1961.

<sup>10</sup> D. BERCIU, *op. cit.*, p. 304.

<sup>11</sup> *Ibidem*, Bowl, Gumelnița I/b, fig. 211, 2, p. 438.

<sup>12</sup> P. LAVIOSA ZAMBOTTI, *Le più antiche culture agricole europee*, Milano, 1943, p. 467 and foll.

<sup>13</sup> CARL SCHUCHHARDT, *Alteuropa, Eine Vorgeschichte unseres Erdteils*, Berlin und Leipzig, 1926, p. 141 and 274.

<sup>14</sup> VLADIMIR DUMITRESCU, *Necropola de incinerare din epoca bronzului de la Cîrma*, Bucharest, 1961, p. 237.

<sup>15</sup> V. GORDON CHILDE, *The Danube in Prehistory*, Oxford, 1929, p. 287, after VLADIMIR DUMITRESCU, *op. cit.*, note I. p. 237.

<sup>16</sup> VLADIMIR DUMITRESCU, *op. cit.*, p. 237.

<sup>17</sup> VLADIMIR DUMITRESCU, *op. cit.*, p. 233 - 234.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>19</sup> VLADIMIR DUMITRESCU, *op. cit.*, p. 316.

<sup>20</sup> "... non è dubbio che le rimanenti culture balcaniche e centro-europee, fin dalla fase di Vinča I e del Körös (n. n. Criș) fecero larga parte, nel loro movimento costitutivo, all'elemento indigeno autoctono uscito dalla tradizione del paleolitico superiore e del mesolitico", P. LAVIOSA ZAMBOTTI, *op. cit.*, p. 473.

<sup>21</sup> VLADIMIR DUMITRESCU, *op. cit.*, p. 314.

<sup>22</sup> VASILE PÂRVAN, *Getica*, București, 1926, p. 458.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 457.

<sup>24</sup> C. DAICOVICIU și H. DAICOVICIU, *Sarmisegetuza. Cetățile și așezările dacice din munții Orăștiei*, Bucharest, 1962, p. 32, fig. 22.

<sup>25</sup> D. V. ROSSETTI, *Siedlungen der Kaiserzeit und der Völkerwanderungszeit bei Bukarest, in Germanien*, Berlin, 1934, 18, p. 211.

<sup>26</sup> B. SLĂTINEANU, *Ceramica feudală românească* (Rumanian Feudal Pottery), Bucharest, 1958, fig. 34, p. 45.

<sup>27</sup> CORINA NICOLESCU, *Ceramica smălțuită din secolele X-XV în lumina ultimelor cercetări arheo-*

*logice* (Glazed pottery of the 10th-15th centuries in the light of the latest archaeological researches), *Studii și cercetări de istoria artei*, 1959, 2.

<sup>28</sup> J. PUIG I CADAFAŁCH, *L'art wisigothique et ses survivances*, Paris, 1961.

<sup>29</sup> NIKO CIUBINAVILI, *Gruzinscaya srednevekovaya hudojestvenaya rezba po derevu* (pereloma X-XI vv), Tbilisi, 1958.

<sup>30</sup> *Scurtă istorie a artelor plastice în RPR* (Short History of the Plastic Arts in the Rumanian People's Republic), 1957, p. 54.

<sup>31</sup> CORINA NICOLESCU, *Locuințe domnești în cuprinsul minărilor în veacurile XV-XVII*, in SCIA, 1954, 3-4, pp. 63-82 (The princes' dwellings within the precincts of the monasteries from the 15th to 17th centuries); FLORENTINA DUMITRESCU, *Interioare și mobilier civil din Țara Românească și Moldova în secolele XVI-XVII*, in SCIA, 1958, 1, p. 123 (Interiors and lay furniture in Wallachia and Moldavia during the 16th and 17th centuries).

<sup>32</sup> B. SLĂTINEANU, *op. cit.*, fig. 152.

<sup>33</sup> MIHAI BERZA, *Stema Moldovei în timpul lui Ștefan cel Mare*, SCIA, 1955, 1-2, p. 69-88 (The arms of Moldavia under Stephen the Great); *Idem*, *Stema Moldovei în veacul al XVI-lea*, SCIA, 1956, 1-2, p. 99-128 (The arms of Moldavia in the 16th century).

<sup>34</sup> AUGUST KAISER, *Le soleil dans les coutumes et l'art populaire*, in "Graphis", 100, Zürich, 1962, fig. 3, p. 147.

<sup>35</sup> CORINA NICOLESCU et FLORENTINA DUMITRESCU, *Date cu privire la istoria costumului în Moldova (secolele XV-XVI)*, in SCIA, 1957, 3-4, fig. 24, p. 119 (Data on the history of costumes in Moldavia (15th-16th centuries)).

<sup>36</sup> CORINA NICOLESCU and FLORENTINA DUMITRESCU, *Date cu privire la istoria costumului în Moldova (secolele XV-XVI)* (Data on the history of costumes in Moldavia (15th-16th centuries)). SCIA, 1957, 3-4, p. 109 and foll.

<sup>37</sup> "La spina dorsale del movimento culturale espansionista sarebbe cioè costituita dalla linea Vardar-Morava-medio Danubio..." P. LAVIOSA ZAMBOTTI, *op. cit.*, p. 468.

<sup>38</sup> "Auf einer dakischen Burg der Latène-Zeit bei Craiova habe ich eine attische Vasenscherbe der Zeit um 420 v. Chr. gefunden, die sicher nicht direkt von Athen über den Balkan dorthin gekommen ist, sondern aus dem hellenisierten Südrussland", CARL SCHUCHHARDT, *op. cit.*, p. 262.

<sup>39</sup> "... genuină și în Carpați" ("genuine also in the Carpathians") Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 719.

<sup>40</sup> CORNEL IRIMIE, *Portul popular din zona Perșanilor, Țara Oltului* (Peasant costumes in the Perșani zone, Țara Oltului), Bucharest, 1958, p. 50.

<sup>41</sup> NICOLAE DUNĂRE, *Textilele populare românești din munții Bihorului* (Rumanian peasant



woven textiles in the Bihor mountains), Bucharest, 1959, p. 40 and 55.

<sup>42</sup> *Arta popu'ară din Valea Jiului* (Folk art in the Jiu Valley) Bucharest, 1963, p. 270 and foll.

<sup>43</sup> F.H. FOCȘA, *Evoluția portului popular în zona Jiului de sus* (The evolution of peasant costumes in the upper Jiu region), Bucharest, 1957, p. 59.

<sup>44</sup> *Arta populară din valea Jiului* (Folk art in the Jiu Valley), Bucharest, 1963, p. 271.

<sup>45</sup> "Parmi ces nombreuses combinaisons géométriques, il en est qui ont une signification apotropaïque et qui ont été employées dès les temps préhistoriques comme amulettes. D'ailleurs, M. Capitan a dit très justement : « L'ethnographie nous démontre que la décoration pour le plaisir de la vue est un processus très évolué et très tardif. Chez tous les primitifs et même d'autres peuples, il n'est pas une figure graphique qui n'ait une signification voulue et souvent une valeur religieuse et magique ». Dr. CAPITAN, *L'entrelacs cruciforme*, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 1918, p. 197, after J. PUIG I CADAFALECH, *op. cit.*, p. 52.

<sup>46</sup> "Die Betrachtung der Sujets der russischen angewandten Kunst des 10. bis 13. Jahrhunderts eröffnet einen Blick in die erstaunlich reichhaltige Gedankenwelt, die die alten Meister anregte. Die magischen Darstellungen von Tieren, heidnischen Gottheiten und neuen christlichen Heiligen, märchenhafte und rituelle Sujets zeugen davon, daß jeder Gegenstand und jede Figur gründlich durchdacht waren. In der dekorativen Kunst der alten Rus gab es kein einfaches, sinnloses Aufputzen, alles war bestimmten, traditionellen Gesetzen unterworfen: Der Kopfschmuck hatte seine bestimmten Sujets, die Armbänder andere, die Waffen andere. Die künstlerische Phantasie der Meister entnahm ihre Gestalten den unversiegbaren Quellen der Volkskunst", B. A. RYBAKOW, *Die Kunst der Kiewer Rus, in Geschichte der russischen Kunst*, Dresden, 1957, p. 174.

<sup>47</sup> "Un certain nombre de formes qui sont caractéristiques de la culture primitive dans la péninsule ibérique, et que l'on trouve sur des stèles, des urnes funéraires et sur les linteaux et les jambages des portails de maisons dans les castros portugais (n. n. Castro de Sabroso and Castro de Briteiros), servent de mesures prophylactiques pour les vivants et de protection pour les morts", J. PUIG I CADAFALECH, *op. cit.*, p. 53.

<sup>48</sup> PETĂR PETROV, *Crăgovidny pametnizi v Zapadna Bălgaria*, in *Arheologia*, Sofia, 1962, 2, pp. 17–24.

<sup>49</sup> "Diese Säule mit dem Rhombus ist schon von den Reliefs an den Wänden der Uferhöhlen

des Dnestr (n. n. note the proximity of the Dniestre to the Rumanian territory) bekannt. Es war ein Gegenstand der Verehrung, ein rätselhaftes Symbol, das angebetet wurde. Wenn der Rhombus die Sonne kennzeichnet (die Belorussen nennen den Rhombus in der Stickerei "Kreis"), wird die ganze Darstellung verständlich: das Sonnensymbol trat an die Stelle der großen Götter". B. A. RYBAKOW, *op. cit.*, p. 39.

<sup>50</sup> ROMULUS VUIA, *Portul popular al Pădurenilor* (The peasant costumes of the Pădureni), Bucharest, 1958, p. 23.

<sup>51</sup> *Arta populară din Valea Jiului* (Folk art of the Jiu Valley), București, 1963, p. 404–408; T. BĂNĂȚEANU, *Portul popular din Oaș* (Peasant costumes of Oaș), Bucharest, 1955, fig. 21; NICULAE DUNĂRE, *Portul popular din Bihor* (Peasant costumes of Bihor), Bucharest, 1957, p. 8, 12, 20, 27, fig. 15, 16, 21; *idem*, *Textilele populare românești din Munții Bihorului* (Rumanian folk wooven textiles of the Bihor Mountains), Bucharest, 1959, fig. 7, 8, 12, 15 e, 32, 33, 34, 45, 46, 47, 52, 53; FLOREA BOBU FLORESCU, *Portul popular din Moldova de Nord* (Peasant costumes of Northern Moldavia), Bucharest, 1956, pl. 4, fig. 12, 13, 41; *idem*, *Portul popular din Muscel* (Peasant costumes of Muscel), Bucharest, 1957, fig. 18, 20, 25, pl. IV, fig. 37; *idem*, *Portul popular din Țara Vrancei* (Peasant costumes of the Țara Vrancei), Bucharest, 1958, fig. 27, 48; ELENA AVRAMESCU și FLOREA BOBU FLORESCU, *Broderiile la romini* (Rumanian embroideries), Bucharest, 1959, pl. passim; GHEORGHE FOCȘA, *op. cit.*, fig. 9, 12, 23; CORNEL IRIMIE, *Portul popular din Țara Oltului, zona Făgăraș* (Peasant costumes of the Țara Oltului, Făgăraș zone), Bucharest, 1956, fig. 36, 37, 45, 49; *idem*, *Portul popular din Țara Oltului, zona Arig* (Peasant costumes of the Țara Oltului, the Arig zone), Bucharest, 1957, fig. 3, pl. I, III; *idem*, *Portul popular din zona Perșanilor, Țara Oltului* (Peasant costumes of the Perșani zone, Țara Oltului), Bucharest, 1958, pl. III, fig. 39; *idem*, *Portul popular din zona Branului* (Peasant costumes of the Bran zone), Bucharest, 1960, fig. 18, 28, 30; PAUL PETRESCU, *Costumul popular românesc din Transilvania și Banat* (Rumanian peasant costumes of Transylvania and Banat), Bucharest, 1959, p. 49, 65, 74, 75, 90, 98, 102, 103, 104, pl. passim; ROMULUS VUIA, *op. cit.*, fig. 13, 42; *idem*, *Portul popular din Țara Hațegului* (Peasant costumes of the Țara Hațegului), Bucharest, 1962, fig. 8, 21, 22, 24, 25, 32, 35.

<sup>52</sup> ROMULUS VUIA, *Portul popular al Pădurenilor* (Peasant costumes of the Pădureni), Bucharest, 1958, p. 23.



# CHURCH EMBROIDERY IN RUMANIA

*Pauline Johnstone*

Vestments embroidered with the figures and scenes of the Gospels were highly prized in both the Eastern (Orthodox) and the Western (Roman Catholic) churches during the Middle Ages. In the West this art reached its finest flowering in Germany and England, and to a lesser extent in France, in the thirteenth and early fourteenth centuries, spreading slightly later to Italy, the Netherlands and Spain. In the East it is difficult to be precise on the earliest date at which embroidered vestments were used in divine service, but existing embroideries made in Constantinople and other parts of the Byzantine Empire also date to about the end of the thirteenth century. All these embroideries were worked with a great deal of gold thread, which produced a wonderfully rich effect.

Everywhere church embroideries were designed by the greatest artists working in the idiom of their period and environment, and everywhere the same techniques were used to carry out their designs. The gold thread was laid on the background material and sewn down with silk, variations in the regular spacing of the stitches producing patterns on the gold. Silk thread was worked in the simple split stitch, which gives a flat even surface, allowing colour and shade to be manipulated as in painting. The Orthodox tradition usually left the background material of red or blue silk uncovered, and embroidered all the figures in gold, except for the flesh parts and the hair which were worked in silk. In the West, especially after the end of the thirteenth century, backgrounds were often covered with patterned gold while all the figures, garments as well as flesh parts, were worked in coloured silk. Eastern embroiderers were possibly more aware of the effect of light on the gold threads. Slight changes in the angle at which the gold was laid may seem arbitrary to the present-day observer, who sees the piece preserved in a showcase under an even light, with the original brilliance of the gold tarnished by age. Some

effort of the imagination is needed to realise that each change of angle produced a changing play of light on the gold surface, and that this was increased by the movements of the wearer and the flickering light of candles or oil lamps to produce an effect of great brilliance and splendour.

Constantinople ceased for a time to be the leading centre for the production of embroidery after its capture and sack by the Turks in 1453, but other Orthodox centres carried forward the tradition in the ecclesiastical arts. The Principalities of Wallachia and Moldavia were in a particularly favourable position in this respect, since their princes and nobles were wealthy and relatively independent, religiously minded and luxurious in their tastes. The Byzantine tradition of embroidery, together with an inheritance of Byzantine iconography and artistic style which pervaded all Orthodox church art, spread from Mount Athos and Serbia to these states during the fifteenth century. In Moldavia it is possible that the craft of embroidery was given an extra impetus through the interest of Marie of Mangop, an exiled Byzantine princess who became the second wife of the Voivod Stephen the Great, towards the end of the century. Whether Marie herself was an expert embroideress



is open to question, but the exiled court of her parents would certainly have known and used church embroideries in the Constantinopolitan tradition.

In both states it became customary from this period onwards for the nobility and higher clergy to make gifts of embroidered vestments to the church, frequently as an offering or thanksgiving on some special occasion. The name of the donor, sometimes coupled with his wife and children, and occasionally the date of his gift, is frequently recorded in an inscription embroidered in gold thread on the vestment. Embroidered inscriptions also quote appropriate parts of the scriptures or the Liturgy. The elegant characters of the Old Slavonic alphabet, which was in use throughout those Orthodox churches in Europe which did not hold their services in Greek, formed themselves a part of the decoration. A typical example of a donor inscription is the one from the large veil presented to the convent of Moldovița by Stephen the Great: "By the will of the Father, the aid of the Son and the operation of the Holy Spirit, Jo Stephen, Voivod, by the Grace of God ruler of Moldavia, son of Voivod Bogdan, with his devout wife Marie and his well-loved sons, Alexander and Bogdan-Vlad, made this veil at the monastery of Moldovița where there is the church of the Annunciation to the Holy Mother of God, in the year 7002, March 30th." (The year 7002 by the Orthodox reckoning is 1494 in the western idiom). The literal translation of the Old Slavonic "made by" or "done by" should always be read in the sense of "caused to be made". It seldom, if ever, meant "made with my own hands".

Sometimes an embroidered portrait of the donor and his wife was also worked on the vestment and these portraits have in some cases provided the most enduring records of people of their time and their mode of dress. Stephen the Great and Marie are shown on the stole from the monastery of Dobrovăț in the Museum

of Art, Bucharest. A later example is the Cantacuzino family who appear on a seventeenth century veil in the same museum.

Memorial portraits on tomb covers are in a slightly different category. They sometimes portray the deceased person as he was in his lifetime and sometimes are rather in the nature of a death mask. In either case the costume is accurate and of great interest. Although these cloths were contemporary with the famous embroidered palls of the City of London Guilds, which were intended to cover a coffin before burial and were used for any member of the Guild, their use was not quite the same, since they were made for one person and intended to cover the tombstone itself. The most famous tomb cover is probably that of Marie of Mangop herself which is now in the monastery of Putna.

Although church vestment throughout Christendom had its origins in early Christian practice, it developed on slightly different lines in the two churches after the Schism, so that the actual vestments decorated with embroidery in the Orthodox church are not quite the same as those of the West. For example, the cope, which provided the most important vehicle for embroidery during the Middle Ages in the West, is unknown in the East, and the same applies to the altar frontal (*antependium*). Instead some of the best pieces of the surviving Orthodox embroidery are worked on the various veils used during the service.

The veils used to cover the Sacred Elements in the Orthodox rite, known as *aeres*, are larger than those of the West. They are decorated with a scene recalling the words "This is my Body which is given for you", and "This is my Blood of the New Testament which is shed for you and for many for the remission of sins". The scene chosen is not usually the Last Supper but the Communion of the Apostles in both kinds. Very occasionally the Christ Child (the Lamb of God) laid in the Patten is used instead. This iconographical con-

ception, which appealed strongly to the mystical element in the Orthodox church, is sometimes illustrated in the Rumanian painted churches, for example on the outside of the apse at Moldovița. Fine *aeres* with the Communion of the Apostles can be seen in Bucharest and at Sucevița and Moldovița Monasteries. Dragomirna, near Suceava, has a sixteenth century example with the Christ Child.

A large veil used in the Good Friday services, the *epitaphios* (from the Greek *epitaphios sindon*, lit. the sepulchral linen) is very important as far as embroidery is concerned. Its decoration derived in the earliest times from that of the various altar coverings. The subject, the Body of Christ laid on a bier and watched over by angels carrying fans, represented at first not so much the actual Body of the Crucified Saviour as the mystical change in the Communion Bread and Wine. By the fourteenth century the function of the *epitaphios* in the service had changed slightly. It was used exclusively on Good Friday and at Eastertide and the Body of Christ became the centre of the scene of the Lamentation. At first only the figures of the Virgin and St. John were added, but as time went on the iconography became more elaborate and all the persons mentioned in the Gospel accounts of the Passion were grouped round the bier, together with the Cross, the instruments of the Passion, and other details. The mourning angels and the Four Evangelists in the corners remained throughout.

The Rumanian collections include many fine *epitaphios*, the oldest of which is the one from the monastery of Cozia, dated 1396, now in the Bucharest Museum of Art. A later example in the same museum is the *epitaphios* of Slatina, which dates from the middle of the sixteenth century. It can be seen that at this later date the figures are more numerous and their attitudes show a greater sense of human feeling and emotion. There are two excellent pieces at Putna and the very fine one, already

mentioned, at Moldovița. Another, worked at Constantinople, is at Secu, and there are many more.

Of the embroidered accessories actually worn by the priest, the stole (the Greek *epitrachilion*), traditional insignia of the priesthood, is the most important. A stole usually has the figure of Christ Pantocrator as the back of the neck, or sometimes the Trinity represented by the Hospitality of Abraham. It is embroidered down its whole length with scenes or figures in separate sections. The scenes on a stole nearly always represent the twelve Great Feasts of the church, sometimes with extra episodes added. The one at Putna is a good example. Stoles with the figures of the Apostles, the saints or the Early Fathers in the arcaded sections were much more usual. The Virgin and St. John the Baptist were often placed in the two top sections, thus forming the traditional *Deisis* (or scene of intercession) with the Christ on the neck. The figures of the donor and his family and an inscription sometimes occupy the bottom sections. As stole in the Orthodox church is not worn crossed on the breast, the two ends are often joined permanently down the front.

The deacon's stole (*oraron*) is in one strip and is decorated with angels (the heavenly deacons) and the Greek words *ayios, ayios, ayios*, which are the beginning of the Sanctus, the angelic hymn, "Holy, holy, holy, Lord God of Sabaoth."

Other embroidered items of apparel are cuffs (the Greek *epimanikia*), mitres, although embroidered examples are rare, and the *epigonation*, which has no equivalent (and no name) in the western church. It is a stiffened square of material worn suspended by one corner on a cord from the priest's girdle which is said to represent the Sword of the Spirit. The traditional decoration was the Resurrection (Descent into Hell), but latterly other scenes were used, particularly the Transfiguration.

Items of church furnishing include large curtains for the doors of the iconostasis,

of which there is a very fine example in the Museum of Art, and the *podea*, which was a cloth hung under an icon and embroidered with a scene complementary to the icon. The monastery of Putna, which is dedicated to the Dormition of the Virgin (the Orthodox equivalent of the Assumption) has two very fine and extra large *podeai* on this subject.

Embroidery in the Orthodox church continued to be made in the Byzantine manner from the fourteenth century until well into the nineteenth. In the earlier half of this period traditional style and technique were closely observed. The seventeenth and eighteenth centuries, however, saw a desire for innovation and for a rather greater naturalism of

manner in the figure studies. At this period Rumania produced a group of embroideries in which the formal Arabic-based ornament which supplemented the figure groups in earlier centuries was replaced by light, elegant floral borders which were greatly influenced by contemporary oriental flower design. The four large *podeai* from the church of the Three Hierarchs at Jassy, which are now in the Museum of Art, provide excellent examples of this style.

The Rumanian collections of Orthodox church embroidery are probably now the richest, both in quantity and quality, preserved anywhere in the world. In them can be seen the progress of this craft over a period of five centuries.

# LES ILLUSTRATEURS ROUMAINS DE LA POÉSIE DE MIHAI EMINESCO

(À L'OCCASION DU 75<sup>e</sup> ANNIVERSAIRE DE  
SA MORT)

*Amelia Pavel*

Un de nos grands historiens et critiques littéraires, le professeur Tudor Vianu, faisait, il y a quelques années, une comparaison entre le rêve et l'art de l'illustration des textes littéraires<sup>1</sup>. Un mécanisme identique en profondeur semble animer — remarquait l'auteur — ces deux façons d'évoquer en images visuelles un fonds d'images, d'origine sensorielle différente, ou même un fonds de pensée abstraite — en supposant que la chose fût possible. En effet une même tendance à provoquer l'évocation par symboles d'une expérience vécue — directement ou à travers une lecture; à extraire d'un sens latent une pluralité d'expressions, à renforcer le relief métaphorique d'une association d'idées inattendue ou saugrenue même, sont propres aux plus cohérents de nos rêves ainsi qu'aux illustrations de bonne qualité. La comparaison est féconde en touchant surtout à la structure de l'art d'illustrer la poésie lyrique.

Maints poètes et écrivains ont exprimé leur doute en ce qui concerne non seulement l'importance, mais l'utilité même de l'illustration. Parmi eux, André Maurois l'accusait de mettre un frein inutile à l'imagination du lecteur, de se mêler fâcheusement aux rapports secrets qui naissent entre celui-ci et l'auteur du livre, de bouleverser enfin le pur arabesque d'une lecture unie.

Reproches vains sans doute, même s'ils étaient fondés, car l'art de l'illustration n'a point cessé de poursuivre sa route et même d'acquérir ces dernières années chez nous de solides assises.

Ce qui me semble pourtant particulièrement justifié, ce serait de pouvoir établir une classification, de clarifier un certain ordre d'accès des poètes ou des écrivains aux bénéfices de l'illustration. Car ici, — et l'histoire du genre nous le prouve abondamment — ce ne sont pas toujours les chefs-d'œuvres de la littérature qui ont mis à jour les plus excellentes illustrations possibles; mais souvent des œuvres d'une modeste gloire, des œuvres dont le

charme scellé est lentement découvert, au fur et à mesure des siècles, ou bien, en d'autres cas devient fulguramment l'objet d'une véritable furie de la mode, pour disparaître ensuite et languir sans date dans l'attente d'une résurrection toujours possible. Le rôle des illustrateurs n'est pas à négliger dans maints de ces cas. Il est possible que, sollicités quelquefois par le résidu de « mystère » que l'incompréhension des contemporains laisse à certaines de ces œuvres, non encore assises par la fraîcheur de leurs images poétiques au premier rang de la fréquentation du public et qui donc échappent au danger des réponses d'une sensibilité usée par l'accumulation de schémas culturels, les illustrateurs gagnent le courage qui leur manque souvent lorsqu'il s'agit d'œuvres indubitablement immortelles.

Réflexions qui naissent tout naturellement dans l'esprit de celui qui, ému et envoûté par le charme toujours réitéré des vers du plus grand de nos poètes — Mihai Eminesco — est curieux de parcourir les dessins inspirés — au cours de presque une centaine d'années — par son œuvre. Son lyrisme de grande haleine romantique, en même temps d'une pureté rigoureuse que seulement une très stricte analyse de sa versification et de sa structure poétique intime met véritablement à



jour ; sa simplicité, tendre parfois, par ailleurs d'un goût âpre, ses images d'une saisissante profondeur philosophique tout comme celles d'une délicieuse ingénuité, poursuivent leur vie inaltérée dans la sensibilité poétique du peuple roumain, et effectivement de tout un peuple. Ses vers ont enrichi le langage roumain quotidien, qui n'est plus tout à fait le même depuis l'avènement des métaphores d'Eminesco ; ses images et pensées ont rempli nos conversations d'aphorismes d'une douce sagesse un peu résignée, ne manquant pas d'ironie et d'humour.

Et pourtant, ses nombreux illustrateurs, parmi lesquels d'excellents artistes, l'ont-ils deviné ? Qu'ont-ils retenu de leur promenade à travers l'immense forêt d'épithètes et d'évocations d'une précision sans égal ?

A vrai dire, l'histoire des illustrations du poète, sert moins à nous le révéler une seconde fois dans son essence poétique qu'à nous enseigner par images une leçon d'histoire de la sensibilité et du goût poétique dans la société roumaine. Vénéré comme « poète national », Eminesco devient à travers les années un mythe né d'innombrables aspirations. L'on lit les vers d'Eminesco aux heures de détresse, en y cherchant leur pure incantation ; mais on pense à lui comme à un symbole de la culture et de l'art national, on y pense donc avec des idées et des sentiments toujours renouvelés par l'époque. Et les illustrateurs, tout comme les autres lecteurs du poète, sont soumis à ce « symbole » et font le choix de leurs images secrètement ou lucidement guidés par lui.

Il est à remarquer en ce sens que, exception faite des commandes spéciales d'éditions illustrées qui devaient donc tenir compte de tous les poèmes au moins pour les vignettes et frontispices - , mais faisaient pourtant le choix des images destinées à rehausser le sens profond de l'œuvre — la plupart des illustrateurs préférèrent constamment quelques thèmes considérés pour ainsi dire essentiels au lyrisme

eminescien. Mais essentiels plutôt à certaines catégories de son lyrisme, c'est-à-dire aux catégories pouvant être nettement définies comme romantiques. Romantiques d'un point de vue philosophique et romantiques au point de vue historique et national, ces catégories préférées par les illustrateurs indiquent sans aucun doute l'existence d'un schéma traditionnel de l'évaluation d'Eminesco, schéma différemment interprété par chaque génération, il est vrai, mais qui n'aboutit pas à embrasser toutes les richesses de l'art du poète. D'ailleurs le schéma qui a guidé l'interprétation de la plupart de ces illustrateurs, n'est pas — ne peut pas être un schéma général, embrassant tout les points de vue de la société roumaine de chaque époque. Le sceau d'un romantisme grandiose, tragique souvent, ayant pour thème fondamental la solitude irrémédiable du poète, de l'être incompris, supérieur et élu ; le coloris vivace et énergique du fantastique et surnaturel des contes populaires dont quelques poèmes d'Eminesco sont imprégnés, ont été retenus comme essentiels par l'intellectualité bourgeoise et perpétués en tradition. Le fait n'est point inexplicable : le thème de la solitude et de l'incompréhension de la part des hommes, opposées aux douces consolations de la nature toujours accueillante exprimait symboliquement la condition même du poète, de l'écrivain, de l'artiste singularisé et isolé au milieu d'une société non tout à fait hostile, peut-être, mais étrangère à l'ordre spirituel du créateur d'art. Ce problème de l'artiste, profondément et subtilement analysé par Thomas Mann en un sens un des principaux leit-motifs de son œuvre trouvait chez nous sa parfaite incarnation dans l'admiration publique vouée au grand poète et particulièrement aux poèmes ayant pour héros le solitaire enfreignant les lois humaines et divines, mais qui, vaincu ou vainqueur, garde toujours la même clairvoyante résignation envers une destinée qui l'oblige à rester malgré lui, isolé de ses semblables.



Fig. 1. — Brăduț Covaliu, *Mihai Eminescu*.



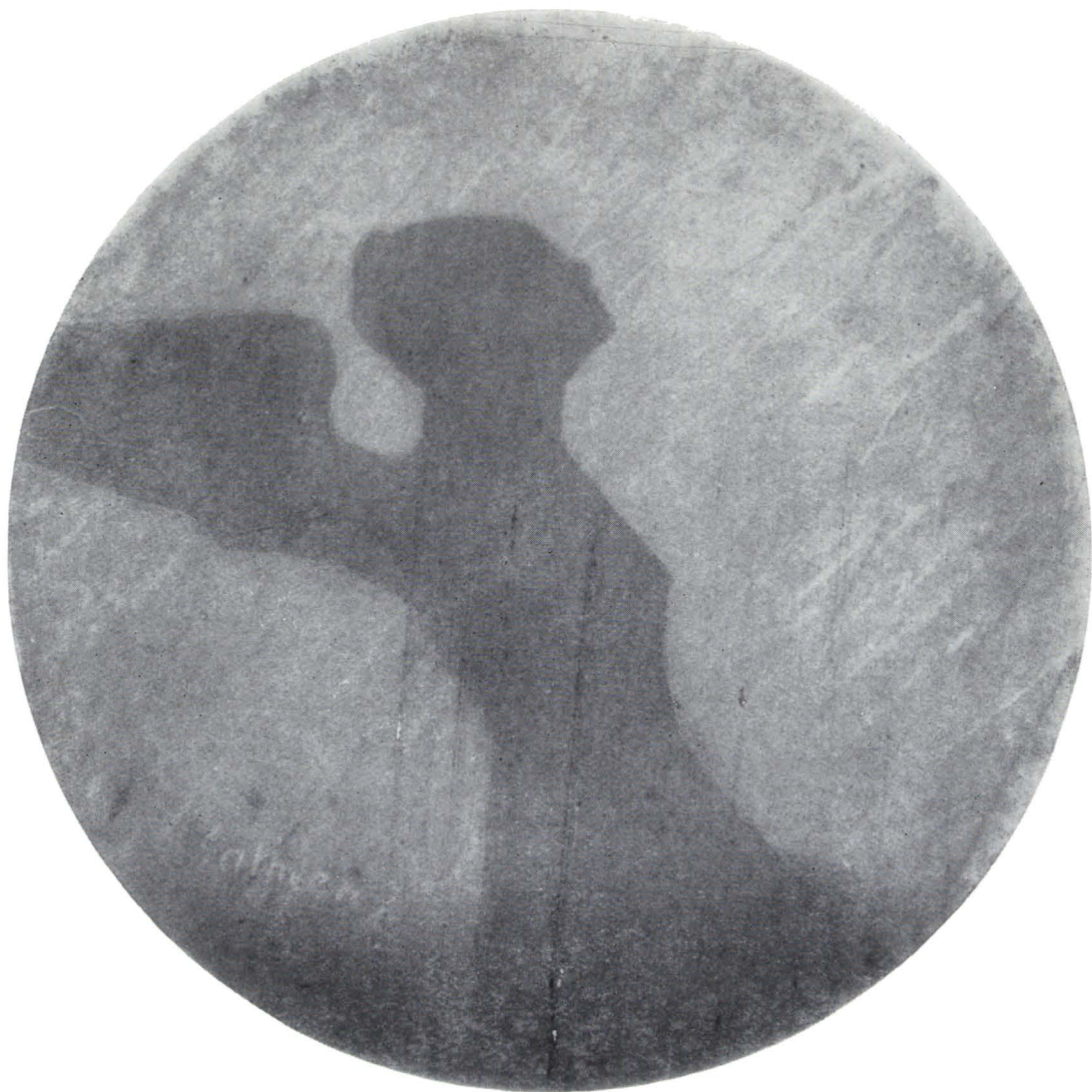


Fig. 2. — L. Salmen, *Inger și Demon* (Ange et Démon).

En ce qui concerne le côté fantastique et folklorique de l'art d'Eminesco et la prédilection marquée des illustrateurs pour ce genre de poèmes, comme *Strigoii* (Les fantômes) ou *Călin* (Pages de légende), *Făt Frumos din tei* (Le Prince Charmant du tilleul) il est certain que cette tendance se rattache au mouvement qui, chez nous, au début de notre siècle et jusqu'à sa moitié, cherchait les sources essentielles de la peinture de composition, de l'art ornemental en général dans l'élément folklorique national. Le mouvement n'a d'ail-

leurs pas ses limites dans les arts plastiques; il tenait à son tour sa source dans l'existence d'un mythe bourgeois du « village » dont la pureté morale et esthétique était destinée à offrir sa pâture à toute forme de culture. Source fertile, dont les résultats ont pourtant souvent été expliqués de façon composite, en mêlant, surtout en matière d'art décoratif — dont on pourrait ne point exclure l'illustration — au point de départ folklorique, de nombreux résidus du fameux « Jugendstil », résidus attractifs souvent mais totalement



Fig 3. — L. Salmen, *Lacul* (Le lac).





Fig. 4. — Maria Manolescu, *Strigoii* (Les fantômes).

étrangers à l'esprit de l'art populaire roumain.

C'est ainsi que prête à réflexion le fait qu'un poète comme Eminesco, dont l'œuvre, d'une merveilleuse cohérence de l'imagination, d'une parfaite ciselure, d'une immense richesse verbale et qui n'a rien de commun avec une poésie réservée à un petit nombre d'élus, a moins trouvé dans ses illustrateurs — dont quelques-uns d'excellents dessinateurs et peintres — des lecteurs et des rêveurs vivant une expérience directe et intime, que des interprètes fidèles et sincères d'une lecture « sociale » propre à l'époque.

Une comparaison avec les illustrateurs musicaux d'Eminesco — très nombreux, en commençant par les auteurs de romances devenues très vite populaires jusqu'à prendre un caractère anonyme, et finissant par les plus raffinés compositeurs de lieds — nous fait nettement observer les différences. En effet, tandis que les musiciens

recherchent les poèmes purement lyriques, de couleur sentimentale parfois, ou les paysages d'une délicate sérénité où tout devient dialogue humain intime entre le poète et son interlocuteur, les illustrateurs se sont fixés sur un répertoire de préférence choisi parmi les grands poèmes narratifs déjà cités, parmi ceux ayant nettement un caractère social — les admirables « Lettres » œuvres satiriques en même temps que fragments d'épopée — quelquefois parmi les poèmes philosophiques débutant par une image visuelle saisissante ou étrange : « Mélancolie », « Prière d'un Dace », ou bien les strophes intimistes mais surchargées d'allusions à la destinée du poète (« Solitude », « Le lac »).

Quelle pourrait être l'explication de cette différence ? Une de celles qui me paraissent des plus légitimes serait la structure même du langage poétique d'Eminesco. C'est un langage extrêmement facile à aborder, étonnamment facile si l'on pense au sens métaphysique profond que ces poèmes détiennent et que ses meilleurs analystes ont si brillamment mis en valeur<sup>2</sup>. Mais d'où lui vient cette parfaite clarté, cette simplicité classique de l'expression, dominant de son calme majestueux le tumulte d'un lyrisme de pure essence romantique ? Elle n'a de parenté, si l'on regarde un peu autour de soi, qu'avec celle d'Hölderlin, chez qui l'on rencontre aussi ces brusques fusées d'émotion qui retombent lentement, purifiées et ordonnées. De très doctes et sensibles études entreprises anatomiquement sur les métaphores et les épithètes d'Eminesco, portent à la conclusion que, malgré la richesse extraordinaire et la souplesse de son langage, le poète montre une préférence accusée pour les ensembles linguistiques simples, naturels, à première vue même quelconques. Ses épithètes sont ceux qui accompagnent le plus traditionnellement un nom ; il ne recherche pas à tout prix l'épithète rare, l'association saugrenue. L'incantation d'Eminesco est bien plus souvent auditive que visuelle. Il n'évite pas les rela-

Fig. 5. — Jean Al. Steriadi, *Pe aceeași ulicioară* (C'est sur la même ruelle).



tions et les noms abstraits mais leur donne un relief musical, dans le réseau d'une parfaite grammaire auditive. De là cette impression de pureté classique, mais aussi la difficulté, pour l'illustrateur, de poursuivre « cette étroite démarche où l'artiste se trouve contraint, je ne dis pas d'exprimer, mais d'évoquer par quelque rencontre de symboles ce que le discours doit renoncer à faire entendre, qui n'est peut-être rien ou un leurre, mais qu'il est à l'honneur de l'homme de continuer de chercher à percevoir par le langage ou autrement »<sup>3</sup>.

De là l'hésitation des illustrateurs à s'attaquer à ces poèmes d'une unique

simplicité, et le manque de réussite dans l'essai de trouver les symboles nécessaires à l'évocation visuelle. Entre le nom et son épithète, il n'y a plus de place pour un troisième élément; la suggestion verbale reste enfermée dans sa propre perfection. L'expérience vécue du poème tourne pourtant d'elle-même en image visuelle chez un artiste — dessinateur, elle le fait forcément par une voie extérieure à l'unité verbale et métaphorique intime du poème; elle le fait par la voie de son écho social.

C'est ainsi que débute l'illustration d'Eminescu par les dessins de Salmen (1898), certainement un artiste modeste mais intéressant par la sensibilité toute



fraîche, bien que naïve et même ridicule parfois, envers la poésie d'Eminescu. Ses dessins offrent un mélange de style Sécession, de minutie sentimentale et d'admiration pour les paysages nocturnes, solitaires, un peu féeriques, d'inclination allégorique, tout à fait au goût de l'époque.

Mais tandis que les images de Salmen — plus proches historiquement de la place toujours plus grande prise par Eminescu dans la conscience publique — s'arrêtent souvent au paysage gentiment mélancolique, des successeurs comme Stoica Dumitrescu au début du siècle, comme ceux des années vingt et trente (Maria Manolescu-Bruteanu, Vasile Dobrian), affirment clairement leur maîtrise dans les poèmes

à « sujet ». Chez Stoica Dumitrescu (1908), ce sont toujours « Les fantômes », qui reviennent aussi chez Maria Manolescu-Bruteanu (1921–1923). Voici ses gravures à l'eau forte, délicatement ciselées, évoquant les personnages principaux des « Fantômes », la légendaire paire d'amoureux. Une fusée de traits cinglants, et c'est tout, mais assez pour rendre le mouvement et l'atmosphère romantique un peu ténébreuse dont les souvenirs du romantisme allemand, très goûté à cette époque, rehaussaient la fascination. Le grand poème « La III<sup>e</sup> lettre », une fresque « à contraste », où le passé héroïque et noble est opposé au présent plein d'amertumes, est interprété par l'artiste comme un foisonnement



Fig. 6. — Jean Al. Steriadi, *Pe lângă plopii* (Longeant les peupliers).

Fig. 7. — V. Dobrian,  
*Vezi rîndunelele se  
 duc* (Les hirondel-  
 les).



ment d'êtres enveloppés d'une buée de rêve. Mais le sens métaphorique que l'illustration s'astreint à découvrir est à côté du sens réel de l'œuvre poétique qui n'a rien d'ondoyeux, qui ne laisse nulle part place au rêve. L'interprétation que Maria Manolescu donne au poème est en ce sens un cliché de l'image que l'on se faisait d'un Eminesco flou, évanescent, toujours mélancolique et rêveur, et rien d'autre.

Une dizaine d'années plus tard, le jeune Vasile Dobrian, aujourd'hui l'un de nos

meilleurs maîtres de l'estampe, consacrait à Eminesco quelques bois. Le rôle de la technique, du « matériel », nous apparaît ici bien clair. En effet, les tracés frustes, énergiques, qui font le charme de la xylographie — étant son langage même — changent le « ton » du poème « L'étoile » d'Eminesco, en gardant pourtant la simplicité que le poète désirait sans doute atteindre dans ces quatre strophes essentielles où tout trouvait sa place : histoire de l'univers cosmique, condition de l'homme,





Fig. 8. — Camil Ressu, *Srîngoi* (Les fantômes).



Fig. 9. — A. Poitevin-Skeletty, *Lacul* (Le lac).





méditation sur la solitude de l'artiste et sur l'amour infortuné.

En 1939 paraissait une belle édition des poésies d'Eminescu : les vignettes étaient signées par les peintres G. Labin, G. Zlotescu et par le graveur G. Tcheglokoff ; les planches en couleur étaient l'œuvre de deux de nos grands peintres : Jean Al. Steriadi et Camil Ressu. Le premier donne à ses illustrations le tour délicatement lyrique et ironique de son esprit. En ce sens il est peut-être le seul qui ait touché à cette corde trop souvent ignorée de la lyre d'Eminescu, dont on a bien admiré les sarcasmes, mais jamais presque le subtil humour — romantique et roumain en même temps. La planche de la romance « C'est sur la même ruelle », à laquelle des illustrateurs ont d'ailleurs peu fait attention en général, évoque en couleurs gaies et claires, tendrement crayonnées, le cadre urbain, modeste, discret et innocemment bourgeois, d'un amour baigné par le poète tour à tour dans la tristesse des

regrets, les aphorismes sur l'illusion, et l'ironie un peu coquette envers soi-même. Steriadi — dont les nombreux et excellents portraits dessinés<sup>3</sup> prouvent un esprit malicieux et pénétrant, qui ne manque pourtant pas de tendresse envers ses modèles, garde ses habitudes même lorsqu'il fait des illustrations pour un grand poète lyrique. Il se crée cette « distance » intérieure nécessaire<sup>5</sup> qui lui permettra de goûter non seulement un émoi personnel, mais de le replacer dans le cadre doré des souvenirs culturels, des schémas culturels. L'essence que Steriadi extrait de la poésie d'Eminescu ressemble à la « substantifique moelle » de ses portraits : elle est faite autant de l'évocation d'un milieu social que de l'adaptation aux valeurs et aux jugements d'une époque : celle de la jeunesse du peintre qui a fixé les réflexes de sa sensibilité.

Camil Ressu dans ses illustrations pour « L'étoile du soir » et « Făt Frumos din Tei » est bien le même créateur de for-

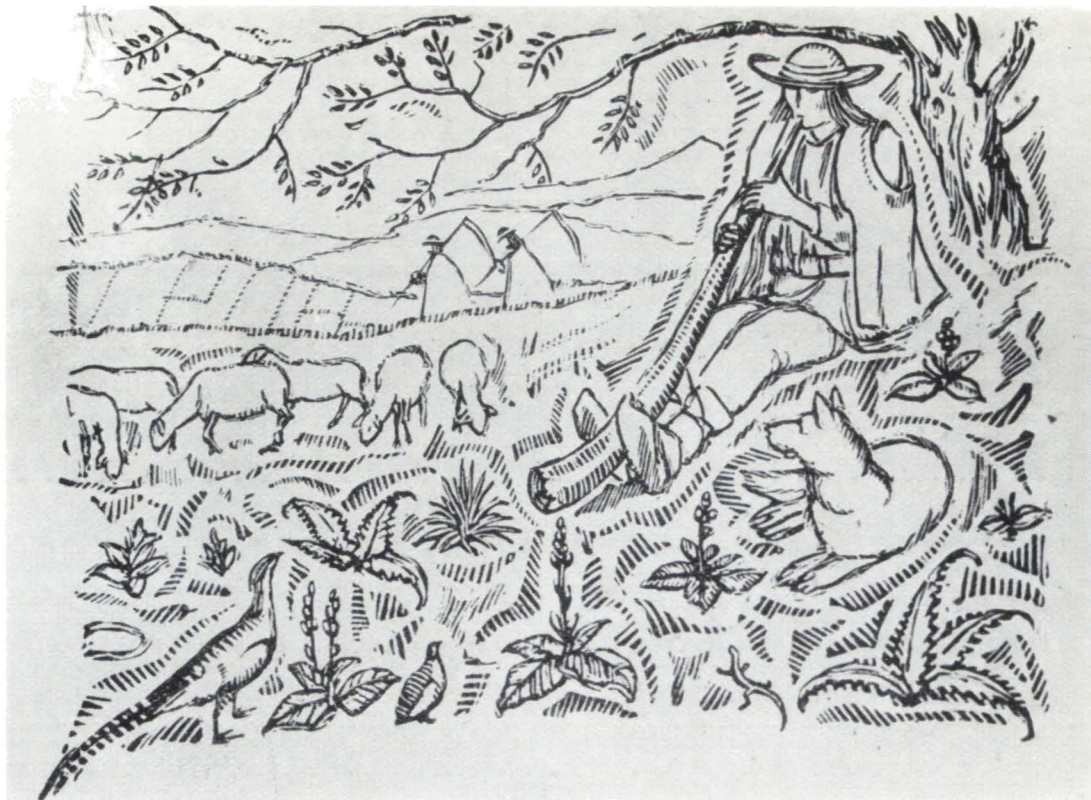


Fig. 11. — A. Brătescu-Voinești, *Seara pe deal* (Crépuscule sur la colline).



Fig. 12. — G. Labin, *Singurătate* (Solitude).





Fig. 13. — J. Perahim,  
*Povestea Codrului*  
(Le conte de la forêt).

mes massives, sculpturales, que dans ses peintures bien arrangées comme par un metteur en scène. On le reconnaît entièrement aussi dans le souci qu'il a de garder vivant le souvenir des traditions folkloriques; souci qu'il a partagé avec nombre d'autres artistes et que l'occasion d'illustrer l'œuvre du grand poète a ravivé.

D'autres planches en couleurs sont l'œuvre de Poitevin-Skeletty: le souvenir des romances sentimentales traduites en musique l'obsèdent. Il nous offre ainsi l'image perpétuée d'un Eminesco sagement idyllique, un Eminesco né d'une première lecture, faite sans attention spéciale pour les métaphores en profondeur.

Très rarement les images des illustrateurs d'Eminesco nous font saisir la qualité sonore de sa poésie, par un accord — qui ne serait pas impossible — entre les rythmes linéaires et ceux de la versification.

L'idée nous est suggérée par l'un des dessins de G. Tcheglokoff pour le sonnet « Venise » où un accord de cette sorte semble avoir préoccupé l'artiste.

Plusieurs éditions illustrées publiées au cours des années précédant la deuxième guerre mondiale, accusent de plus en plus

nettement la tendance des illustrateurs à une vision et une interprétation « conformiste ». A l'exception d'une édition de 1943 illustrée entièrement par des reproductions des paysages de Ion Andreescu, très bien choisis et aidant à découvrir chez Eminesco une note de grandeur sévère assez inattendue, les autres éditions n'ajoutent pas grand'chose à la découverte du « langage total » d'Eminesco. Celle illustrée par A. Bordenache en 1944, est puérilement descriptive, et celle, très élégante, parue en 1941, avec des illustrations de A. Brătescu-Voinești, le fils du nouvelliste Brătescu-Voinești, mue le sens tragique de certaines poésies ou la sérénité d'autres poèmes, en idylle bucolique et mièvrerie, bien dessinées d'ailleurs et ne manquant pas de goût décoratif — en ayant même trop peut-être.

L'après-guerre a connu en Roumanie un immense essor de l'illustration. Nombres de peintres de grand talent s'y sont essayés: parmi eux Corneliu Baba; un grand nombre de dessinateurs et de graveurs aussi s'y sont exclusivement consacrés. Eminesco a eu pendant ces dernières vingt années plus d'éditions illustrées et plus de projets d'illustration que jamais, pas toutes d'égale



Fig. 14. — Eugen Boușcă, *Strigoii* (Les fantômes).

valeur, certainement, mais pris d'un point de vue plus divers. Pourtant, les plus fréquentes et les plus réussies restent toujours celles destinées à illustrer les grands poèmes à thème folklorique. « Les fantômes » ne manquent nulle part, ni « L'étoile du soir ». L'interprétation puise dans les sources que domine parfois le souvenir de l'art populaire : son répertoire de coloris, la simplicité fruste des formes. C'est l'esprit des esquisses en gouache faites par le grand coloriste Al. Ciucurencu, pour

ces mêmes « Fantômes ». Sur un fond gris pâle, les deux silhouettes des héros en vert cru, aux contours très accusés – la jeune fille sur un cheval blanc, le jeune homme sur un cheval noir. Le tout rend l'effet jamais atteint ou même essayé par ses illustrateurs, d'un Eminescu jovial, sans inquiétudes, d'une franchise épique.

Autrefois c'est le souvenir de l'art médiéval et de l'ancienne littérature liturgique qui hante le dessinateur. E. Boușcă, dans une récente exposition d'illustrations





Fig. 15. — Ligia Macovei, *Trecură anii* (Les années ont passé).





Fig. 16. — Ligia Macovei, *Melancolie* (Mélancolie).

pour les vers d'Eminesco a adopté ce point de vue « passéiste » justifié par l'esprit de certains poèmes qui opposent les vertus du lointain passé aux décadences

du présent, ou d'autres poèmes dont l'action prend la couleur locale d'une sorte de « moyen-âge éternel ». La conception de Boușcă s'étend à la composition de la

page en son entier : ainsi les illustrations pour « Les fantômes » font corps avec le texte pour lequel l'artiste a choisi - après de méticuleuses recherches parmi nos imprimés anciens - une lettre typographique adaptée à son goût pour le surnaturel moyenâgeux. A cette tendance il ajoute le désir d'évoquer le sens profond de la poésie d'Eminesco par la couleur. Les noirs veloutés, les éclats multicolores, scintillants et mirifiques lui semblent cacher symboliquement l'essence même du lyrisme d'Eminesco. C'est assurément une vérité, mais une demi-vérité, qui n'est valable que pour le même genre de poèmes tant de fois cités déjà. L'essai d'établir un répertoire des couleurs évoquées par Eminesco dans ses poèmes purement lyriques - paysages ou chants d'amour -, mènent à la surprenante conclusion que le poète a une « palette » fort réduite, et tout en nuances, ou en éclats discrets, nocturnes.

Jules Perahim, qui a deux fois illustré l'œuvre du poète dans un intervalle de quelques années, après s'être arrêté au point de vue épique à nuance folklorique, a essayé de spiritualiser l'image visuelle de la poésie d'Eminesco. Son procédé n'est pas métaphorique ; il prend chaque poème « à la lettre », mais l'image qui lui paraît essentielle est très simplifiée ; elle semble se réduire à un point de départ stimulateur, à une sorte de « signalisation » pour le lecteur. L'idée ne manque pas de fertilité mais ce qui l'arrête à mi-chemin c'est l'air étrange des images ; l'empreinte trop forte d'un romantisme de note pouchkinienne, intense et sincère, mais qui n'est pas celui d'Eminesco, beaucoup plus sim-

ple, et plus complexe en même temps, teint de métaphysique et déjà touché, par ci, par là, des ailes inquiètes d'un air « fin de siècle ».

Comme Perahim, Ligia Macovei a plusieurs fois illustré Eminesco. D'abord pour les enfants, en charmantes images toutes sages, d'un lyrisme avenant. Récemment en plusieurs dessins très osés pour l'édition de luxe parue à l'occasion du 75<sup>e</sup> anniversaire de la mort du poète.

Une imagination féconde en hyperboles, en même temps qu'une grande finesse de l'expression graphique, mettent en valeur un certain côté moderne d'Eminesco jamais encore approfondi par ses illustrateurs. N'est-ce pas un trait authentique, propre à toute œuvre de grand prix, que celui de fournir à toute époque sa vérité ? Ligia Macovei a su parfois découvrir, dans le lyrisme si pur, si amer et serein à la fois de notre poète, les turbulences et inquiétudes d'un dramatisme intérieur tout proche de nous.

La liste de ceux qui ont peiné à cette tâche ardue, n'est pas épuisée. Les jeunes - Miha Vulcănescu, Traian Brădean - sont parmi les plus appliqués. Mais la vérité est que « l'image lunaire et amèrement souriante du poète », « le plus apte à exprimer notre sensibilité moderne et roumaine, et à porter au loin, avec sa flûte poétique, nos aspirations sociales »<sup>6</sup>, s'est avérée être l'une des plus difficiles qui soient à illustrer. Scepticisme envers le rôle de l'illustration en général, ou au contraire, exhortation au courage pour ceux qui s'y essayent ? Quelle en pourrait être la conclusion ? Les deux probablement.

## Notes

<sup>1</sup> TUDOR, VIANU, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, Bucarest, 1957.

<sup>2</sup> Cf. TUDOR VIANU, *Probleme de stil și artă literară*, Bucarest, 1955.

<sup>3</sup> ROGER CAILLOIS, *Un essai de langage total*, dans « *Mercure de France* », 1964, mars, p. 459.

<sup>4</sup> Cf. Al. Steriadi *desenator*, avec une préface

de George Oprescu, București, 1961.

<sup>5</sup> Cf. JÉRÔME SCHILLER, *An Alternative to « Aesthetic Disinterestedness »*, dans « *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* », Ohio, spring 1964, p. 296.

<sup>6</sup> G. CĂLINESCU, *Viața lui Mihai Eminescu*, IV<sup>e</sup> éd., Bucarest, 1964 p. 347.

Photo N. IONESCU





Appréciée, à juste titre, par les spécialistes, la broderie roumaine des XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles est une création d'art majeur<sup>1</sup> capable d'enrichir de quelques chefs-d'œuvres le patrimoine artistique du moyen-âge européen.

De tradition byzantine en ce qui concerne l'iconographie, l'ornement et même certains procédés techniques, que lui reste-t-il d'original, en quoi représente-t-elle une manifestation d'art roumain et non pas uniquement une survivance, une œuvre parfaitement répétée par d'habiles artisans? Comme d'ailleurs l'architecture et la peinture, la broderie médiévale roumaine n'est pas un « chapitre provincial de l'art byzantin »<sup>2</sup> mais bien le résultat d'une expérience propre, l'expression d'une sensibilité pour la ligne, la composition et la couleur alliées à une grande habileté technique, caractéristiques de ce peuple dont l'art populaire se perd dans la nuit des temps. Cette broderie religieuse, dont les musées de Putna, Dragomirna, Sucevița, Neamțu, Bucarest, comme aussi les monastères du Mont Athos ou les musées de Grèce, de Yougoslavie, de Bulgarie, de l'U.R.S.S., offrent un nombre considérable de pièces de premier ordre, est un art somptuaire dont la plénitude artistique reflète l'état de civilisation et de culture de tout un peuple arrivé à sa maturité artistique.



Ce sont les grandes étapes de l'art roumain médiéval même qu'on peut suivre à travers l'évolution de la broderie. La première, à l'époque de la constitution au XIV<sup>e</sup> siècle des Principautés roumaines est nettement byzantine. L'épigonation et l'étole de Tismana<sup>3</sup>, qui ont appartenu au métropolite de Valachie, le grec Anthime Critopoulos (env. 1381—1402), le somptueux épigonation à la représentation de la Dormition de la Vierge (musée de Putna)<sup>4</sup>, l'épithaphios dû aux reines serbes Euthymie et Eupraxie (musée de Putna)<sup>5</sup>, toutes

pièces du XIV<sup>e</sup> siècle, sont soit des œuvres byzantines, soit de provenance balkanique de style nettement byzantin. Le noble hiératisme des anges, portant le « loros » impérial, la majesté du Christ en contraste avec la poignante douleur de la Vierge et de saint Jean, de l'épithaphios de Cozia (1396 — Musée d'art de la R.P.R. de Bucarest)<sup>6</sup>, tiennent aussi de la qualité aulique de l'art impérial byzantin. De telles œuvres ont dû servir de modèle aux premières broderies liturgiques exécutées dans le pays. C'est ainsi que l'étole d'Alexandre le Bon et de son épouse Marina<sup>7</sup> (perdue pendant la première guerre mondiale à Petrograd) fait partie du même groupe stylistique que celle de Bistrița<sup>8</sup> et de Vatopedi. Toutefois des détails du costume que porte la princesse Marina, les titres de  $\chi\lambda\eta\sigma\alpha\rho\alpha\tau\omicron\rho$  et  $\chi\lambda\eta\sigma\alpha\rho\alpha\tau\omicron\rho\iota\varsigma\alpha$ , que leur donne l'inscription, prouvent nettement l'influence directe de la capitale de l'Empire grec, mais aussi ce vif intérêt pour la représentation des donateurs, qui deviendra un des traits caractéristiques de la broderie médiévale roumaine. Mais en même temps, le costume du voïvode — longue tunique à larges manches serrées au poignet; chapeau à bords relevés<sup>9</sup> — indique nettement que la mode occidentale avait pénétré à la Cour moldave (fig. 1—2).

Maria Ana Musicescu



Fig. 1. — Détail de l'étoile d'Alexandre  
le Bon. Portrait du voivode.





Fig. 2. — Détail de l'étole d'Alexandre le Bon. Portrait de la princesse Marina.





Fig. 3. — Epitaphios de l'higoumène Sylvain.

C'est probablement sous le règne, si riche en œuvres d'art, d'Alexandre le Bon, qu'un atelier de broderie a dû prendre naissance soit dans sa capitale de Suceava, soit au monastère de Neamț, important foyer de culture auquel on doit, entre autres, le célèbre manuscrit peint et enluminé par le moine Gavril Uric (1429, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Bodleyenne d'Oxford) et l'épithaphios de l'higoumène Silvan (Sylvain) (1437, Musée d'art de la R.P.R. de Bucarest)<sup>10</sup> (fig. 3). Une comparaison de ce dernier avec l'épithaphios antérieur de 1428 (perdu, lui aussi, à Lwow, pendant la dernière guerre mondiale)<sup>11</sup> (fig. 4), si semblable à l'épithaphios serbe de Poutna, prouve que les artistes moldaves avaient déjà fait le choix, selon leur goût et leur sensibilité propres. Ce n'est plus le symbolisme abstrait de la représentation de Jésus et des anges dans un champ parsemé d'étoiles, — type iconographique des épithaphios auquel les Balkans

demeureront fidèles — mais bien une représentation qui, par la présence autour de Jésus, étendu sur la pierre d'Ephèse, de la Vierge et de Marie Madeleine, confère à la composition un caractère historique, que l'artiste moldave adoptera comme prototype du genre. Dorénavant, jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle les personnages autour de Jésus vont se multiplier graduellement et, au-delà du symbole, la scène deviendra de plus en plus nettement un épisode de l'Histoire Sainte. Ce goût du narratif, encore accentué vers la fin du XV<sup>e</sup> et surtout au XVI<sup>e</sup> siècle, marquera encore un des traits distinctifs de la broderie médiévale religieuse de Roumanie, par cela même si étroitement rattachée à la peinture dont le sens épique a permis ce riche déploiement d'épisodes sur les façades des églises peintes de l'époque de Pierre Rareș.

Si la pièce la plus anciennement connue, l'étole d'Alexandre le Bon, paraît, techniquement parlant, encore assez gauche,





Fig. 4. — Epitaphios de 1428.

l'épithaphios de 1437 est un chef-d'œuvre de composition claire remarquablement rythmée, de dessin sûr, d'une finesse de calligraphie, de technique irréprochable. Sur le fond rouge foncé, chaud, entièrement brodé de fil de soie, personnages et anges se détachent, en or et argent, dans leurs attitudes harmonieuses, dans leurs gestes riches de sens, à la fois retenus et intenses. Aux quatre coins les symboles des évangélistes, sur le champ quelques étoiles entourées de cercles et tout autour, en langue slave — langue officielle de l'Eglise et de la Cour — l'inscription dédicatoire: c'est le prototype des épithaphioi roumains. Moins d'un demi siècle plus tard, ils enrichiront de quelques œuvres remarquables par leur accord chromatique, par l'équilibre de la

composition, par la finesse de la ligne et l'élégance de ses courbes ainsi que par le sens du monumental, le trésor de l'art médiéval roumain. Citons parmi les plus intéressants celui de 1490 (Putna)<sup>12</sup> pour son remarquable sentiment dramatique et celui de 1506 de Dobrovăț (Musée d'art de la R.P.R. de Bucarest)<sup>13</sup> (fig. 5). Ici quelques traits nouveaux: le tapis rouge foncé et blanc — tel un tapis ou une jupe («fota») paysanne couvrant la pierre d'Ephèse; le groupe des saintes femmes au chevet de Jésus avec, au front, leur voile de couleurs vives (rouge, bleu, jaune et vert) qui suggère le monde de l'Orient; les étoiles, telles de grandes fleurs vivantes; l'accroissement du nombre des anges, annoncent l'aube d'une nouvelle vision,



selon laquelle des détails pittoresques viendront animer de vie et de mouvement le symbole de l'Epitaphios Thrénos.

Au XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> le grand nombre de personnages qui forment dorénavant comme une vague mouvante autour du corps immobile de Jésus, les nombreux petits anges debout, agenouillés ou en plein vol, se mêlant aux personnages, aux fleurs et aux feuilles sur leurs gracieuses tiges, l'apparition des instruments de la Passion, la large bande décorative qui double celle de l'inscription dédicatoire, enfin les nombreuses perles qui viennent souligner de leur discret éclat le contour des nimbes et des vêtements, marquent le passage de la vision sobre et monumentale de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, au goût de plus en plus accentué pour la narration durant le XVI<sup>e</sup>, pour

finir dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans une vision où règnent en maître l'accessoire et un décoratif de style baroque.

C'est pendant le règne d'Etienne le Grand que l'école de broderie moldave connaîtra son essor le plus remarquable, non seulement en raison du grand nombre de pièces commandées et offertes par le voivode et sa famille à leurs fondations -- églises et monastères -- mais surtout pour l'exceptionnelle qualité artistique de ces œuvres. Étoles, voiles liturgiques, rideaux d'iconostase, épigonatia, épitaphioi, voiles funéraires, bannières, etc., conservés jusqu'à nos jours et qui font du monastère de Putna l'un des plus riches musées de broderie religieuse de tradition byzantine du monde, prouvent non seulement une exceptionnelle maîtrise de la technique, un goût

Fig. 5. — Epitaphios de Dobrovă.







Fig. 6. -- Voile  
« Dormition de la  
Vierge ».

libre et sûr des effets chromatiques, un tracé linéaire qui allie la précise qualité fonctionnelle, à une élégance de l'expression jusque dans les moindres détails, mais surtout ce noble équilibre de la composition, sans surcharge aucune, cette harmonie saisissante, presque musicale, de l'ensemble. Tout cela est dû à un état d'esprit où poésie et connaissance, rêve et vie, spiritualité et réalité, tradition et actualité sont intimement et indissolublement mêlés. Ainsi, les quatre rideaux brodés représentant l'Anastasis-1484<sup>14</sup>, la Dormition-1485<sup>15</sup> (fig. 6), la Crucifixion-1500<sup>16</sup>, l'Annonciation-s.d.<sup>17</sup>, aux nombreux personnages

groupés de part et d'autre de l'action centrale, devant des murs d'enceinte et des édifices à toits inclinés et à hauts portails en berceau, sont en même temps — mêlant la représentation symbolique à la narration — des représentations des grandes fêtes traditionnelles de l'Eglise orthodoxe et des moments significatifs d'un épisode historique. Ces pièces renferment non seulement un sentiment du présent, mais presque un sens de la vie sociale qui fait penser à la vision urbaine de la peinture d'un Giotto.

La qualité picturale de ces broderies est saisissante, jusque dans les détails. C'est



Fig. 7. — Voile funéraire de Marie de Mangop.



que la parenté entre broderie et peinture est profonde, incontestable. Les artistes qui ont fourni les dessins et ceux qui les ont fait vivre sur de la soie ou du velours, avec des fils d'or, d'argent et de couleur, étaient tout aussi maîtres de leur art, sensibles aux mêmes valeurs artistiques, élevés dans la même ambiance de civilisation et de culture. Il a même été possible de déterminer, pour la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, grâce à certaines particularités de composition, de dessin et de typologie des figures, les modèles peints des églises moldaves contemporaines qui ont servi de prototype à certaines pièces de broderie.

Saisissant par sa beauté presque féerique, le voile funéraire de la princesse Marie de Mangop (1477–Putna)<sup>18</sup> (fig. 7) représente, brodé sur une lourde soie de cou-

leur framboise, la seconde épouse d'Etienne le Grand. Elle git, frêle sous son ample et somptueux vêtement de brocard bleu et argent, les mains croisées sur la poitrine, sous une arcade trilobée soutenue par deux triples colonnettes. Sous la haute couronne sertie de pierres précieuses (parfaitement suggérées par la broderie), encadrée de longues boucles d'oreilles, sa petite figure triangulaire aux pommettes saillantes, les yeux fermés — mince ligne droite sous la large courbe épaisse des sourcils —, ce sont les songes du monde oriental qu'évoque cette ambiance de grâce, de solitude et d'extrême féminité. Mais c'est aussi à ces reines d'Occident, debout dans leurs niches de pierre surmontées de baldaquins sculptés, sous les hauts porches des cathédrales que fait penser ce portrait d'une Paléologue venue en Moldavie de la principauté byzantine de Mangop en Crimée. Stylisé comme dans un dessin d'Extrême Orient, somptueux et secret en même temps, ce portrait, synthèse de la culture médiévale européenne, est un chef-d'œuvre de valeur universelle.

C'est au même remarquable niveau artistique, où innovation et tradition se maintiennent dans un parfait équilibre, que nous devons cet autre rideau d'iconostase offert en 1510 par Bogdan le Borgne au monastère de Putna<sup>19</sup> (fig. 8). Couchée sur un lit de drap d'or, la Vierge, entourée d'apôtres, de saints et d'anges, ressemble par la finesse des traits, par la délicate calligraphie du dessin, à la princesse Marie. C'est tout le monde orthodoxe qui entoure cette scène de la Dormition : dans des médaillons composés d'un riche feuillage sont brodées les douze cités où prêchaient les évangélistes au moment où les anges vinrent leur annoncer la mort de la Vierge. Chaque figure est un portrait chaque édifice une miniature saisissante de vie et de réalité, de variété et de précision. Byzance, Orient et Occident, c'est une fois de plus cet esprit de synthèse qui a donné naissance à un chef-d'œuvre



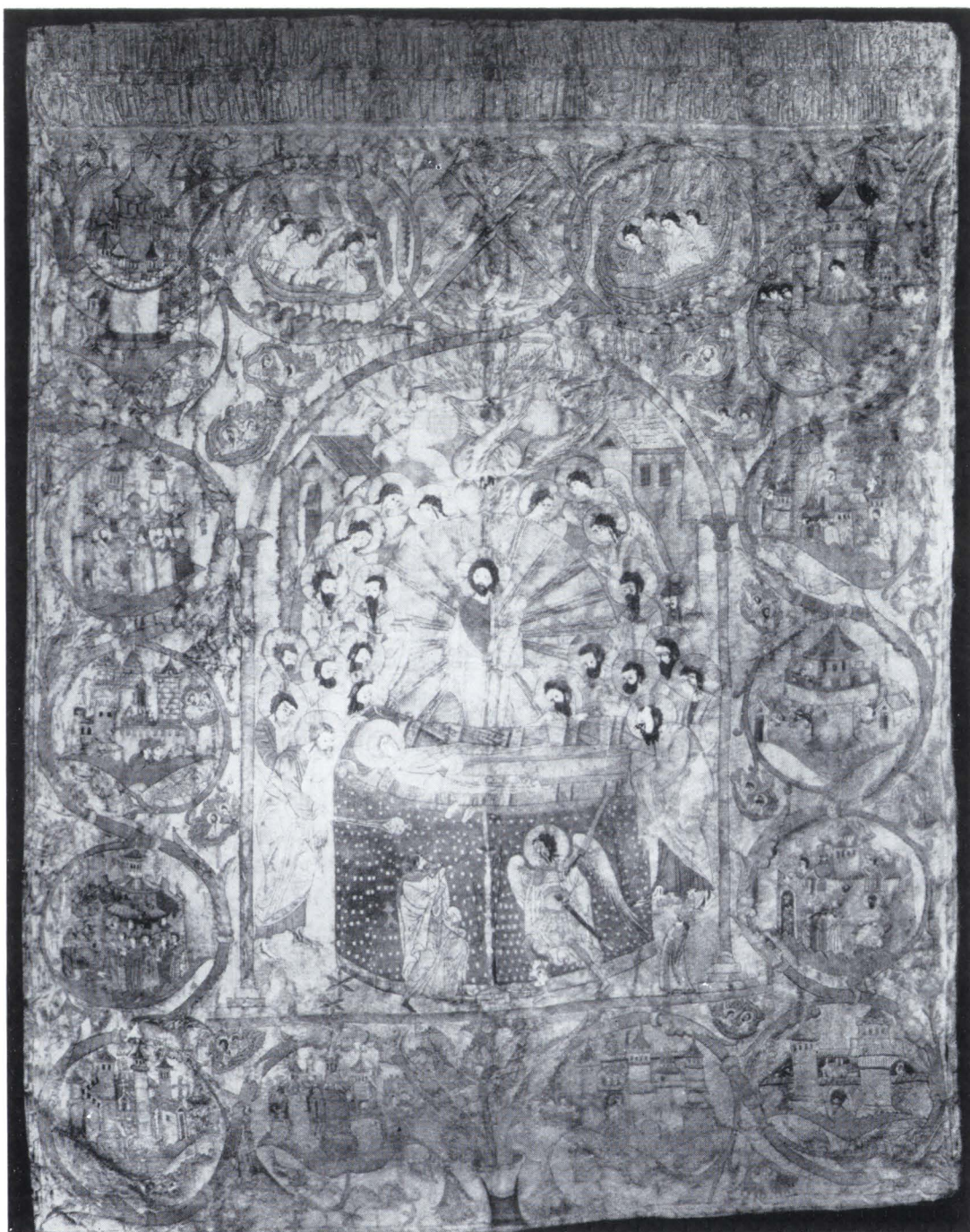


Fig. 8. — Rideau d'iconostase de 1510.





Fig. 9. — Étole de Bistrița. Détail: Portraits des donateurs.

comparable par la complexité de sa composition à la dalmatique du Vatican et par son atmosphère de réalité aux livres d'heures de l'Occident.

C'est à partir du règne de Radu le Grand (1495—1508) qu'on peut suivre l'évolution de la broderie religieuse en Valachie. L'étole dont il fit don à son monastère de Govora<sup>20</sup> représente comme un dénominateur commun du répertoire décoratif de cet art dans les Balkans et fait en même temps la preuve d'une vision unitaire quant à la composition. Une autre étole a été offerte en 1521 au monastère de Bistrița (Olténie) par son fondateur, le grand « ban » Barbu Craiovescu<sup>21</sup> (fig. 9). Si en ce qui concerne la décoration, l'intérêt de la broderie valaque du début du XVI<sup>e</sup> siècle réside justement dans cette étroite parenté avec la broderie des Balkans, l'importance spéciale de cette pièce consiste dans les portraits

des donateurs brodés sur les pans de l'étole. Devenu moine, sous le nom de Pacôme, Barbu Craiovescu porte le costume de son état, tandis que celui de sa femme, Nego-slava, la tête enveloppée d'un voile noir, avec la jupe bleue foncée striée de rouge, rappelle des pièces propres du costume paysan de cette Olténie à laquelle nous devons un si riche art populaire.

Peints ou brodés, les portraits de boïars de Valachie, comme, par exemple, ce Preda Buzescu, barbu et trapu et sa femme Cătălina, belle et souriante, tous les deux agenouillés sur le rideau d'iconostase offert par eux à leur fondation de Stănești<sup>22</sup> (fig. 10) tout au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle (Musée d'art de la R.P.R. de Bucarest), font la preuve d'une création vigoureuse et originale qui prépare cette si intéressante manifestation de l'art paysan à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle jusque dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> en Valachie et en Olténie.



On le sait, un grand nombre de broderies valaques ont été dédiées au Mont Athos et à différents centres monastiques des Balkans. Aucune des broderies commandées par Neagoe Basarab ne se trouve actuellement en Roumanie. La pièce la plus représentative de ce règne somptueux du point de vue artistique et la plus belle du genre pour la Valachie : le grand voile représentant la Descente de Croix, se trouve aujourd'hui à l'Oroujenaia Palata du Kremlin de Moscou<sup>23</sup> (fig. 11). L'ample équilibre de la composition, le dessin à la fois vigoureux et d'une élégante souplesse, l'éloquence discrète des gestes, enfin l'intensité de la couleur — rouge, vert, bleu — rehaussée encore par le fond entièrement brodé de fils d'or, font de cette pièce l'une des plus impressionnantes de la broderie roumaine du moyen-âge. Ici, comme sur les épitaphioi de Moldavie, ce n'est pas à une interprétation sévèrement symbolique que nous avons à faire, mais à un thème narratif tiré de l'Histoire Sainte et dont la sensation de réalité qu'elle donne

est encore accentuée par la beauté toute féminine des visages, par les murs d'enceinte munis de créneaux et de tours qui suggèrent fortement l'ambiance d'une cité médiévale. Si les détails de la composition centrale appartiennent à la tradition de l'iconographie byzantine, la tentative de rendre la profondeur par une juste perspective, la composition en pyramide, l'atmosphère citadine dans laquelle se place l'action ne relèvent plus du sud-est européen, mais paraissent plutôt un écho lointain — possible à cette époque — de la peinture italienne. Cette pièce de broderie valaque, tout comme les moldaves de la fin du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle, marque — une fois de plus — une synthèse originale entre l'Occident et le monde de tradition byzantine.

Dans le coin gauche inférieur de la pièce sont représentés, exactement comme sur le tableau votif peint de l'église du monastère d'Argeş, fondation de Neagoe Basarab, son épouse, la serbe Despina et ses trois filles : Stana, Roxandra et Anghelina<sup>24</sup>.

Fig. 10. — Rideau d'iconostase. Détail : Portraits des donateurs.





Couronne, costume somptueux, bijoux font passer la figure des personnages au second plan, l'intérêt retombant uniquement sur le faste de l'ambiance, sur l'attitude protocolaire, aulique des personnages. Ce prototype des portraits brodés valaques représentant des voïvodes restera le même deux siècles durant. Il n'y a aucune évolution entre ces portraits du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle et les derniers, représentant, sur une étole, Constantin Brancovan et sa famille, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Car ce n'est pas la figure humaine qui intéresse en premier lieu, mais le symbole, ces voïvodes se considérant pendant tout ce temps les gardiens de la chrétienté dans les Balkans. Il en est tout autrement des portraits des boïars

de Valachie ou de ceux des voïvodes de Moldavie. Nous reviendrons sur ce point.

Au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, quelques pièces moldaves, tout en maintenant, intensifiées d'ailleurs, les caractères essentiels de la broderie antérieure - la sensibilité picturale et le goût du narratif - ont une qualité en plus: un sentiment du pittoresque vient animer la représentation religieuse. L'épithaphios<sup>25</sup> (fig. 12) (1556 - Musée d'art de la R.P.R. de Bucarest) et les deux rideaux<sup>26</sup> (1561 Musée d'art de la R.P.R. de Bucarest) (fig. 13-14) commandés par le voïvode Alexandre Lăpușneanu pour sa fondation, le monastère de Slatina, les deux derniers évidemment inspirés par le grand voile de 1510 de Putna, mêlent à la représentation reli-

Fig. 12. — Epitaphios de Slatina.







Fig. 11. — Voile. « Descente de Croix ».



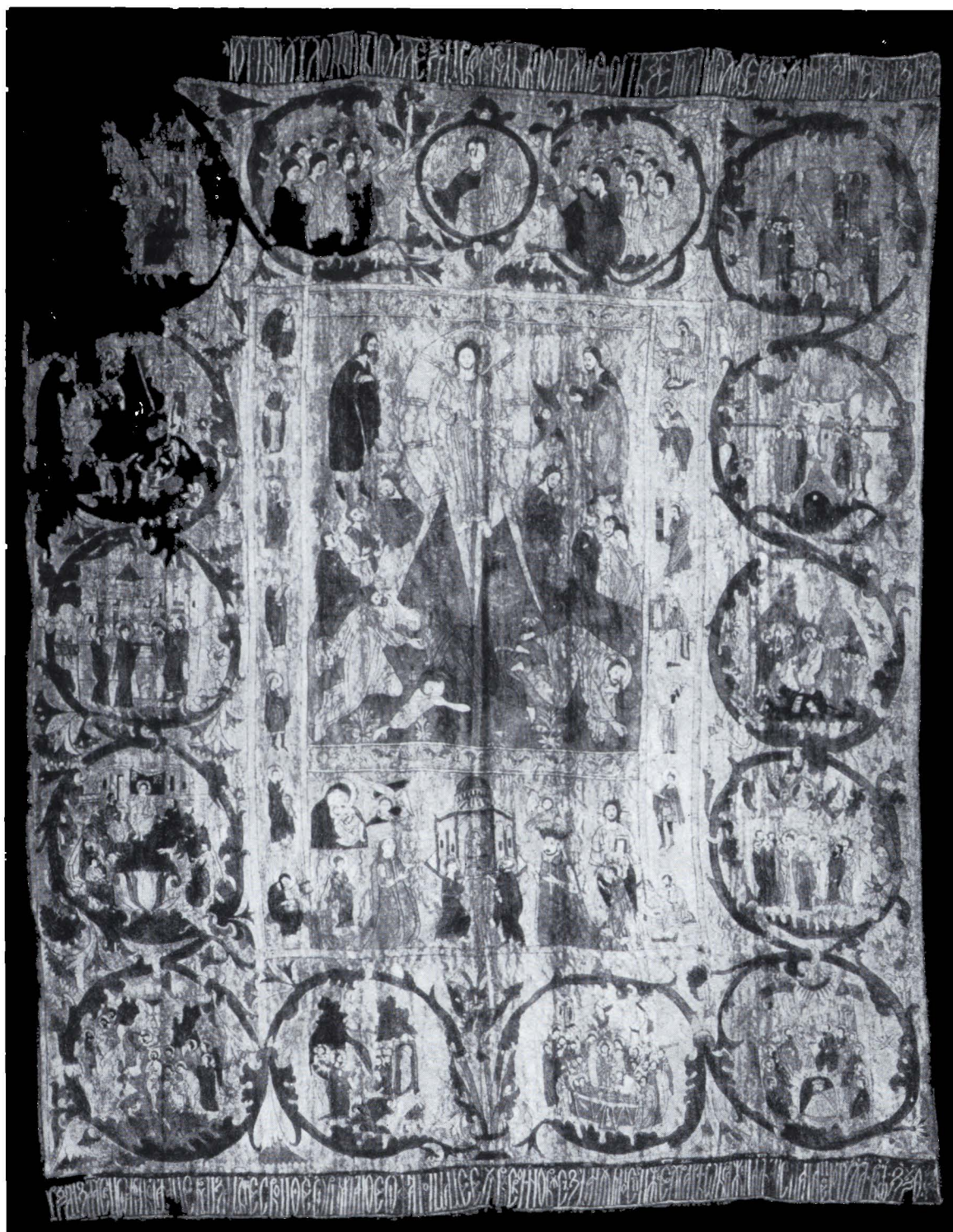








Fig. 14. Détail du rideau d'iconostase de Slatina.

Fig. 15. — Voile funéraire de Jeremia Movilă.









Fig. 17. — Portrait brodé de Tudosca, femme de Vasile Lupu.



gieuse des fleurs, des branches, tout un riche monde végétal qui s'accorde bien avec le mouvement gracieux et parfois remarquablement intense des personnages. Tout ce décoratif, ainsi que la complexité de la composition, sont encore rehaussés par la qualité intensément picturale de ces pièces. Les couleurs, plus riches que par le passé, obtiennent des effets de nuances, un fil d'argent se mêle au fil de couleur et d'intenses taches de couleur relèvent la surface scintillante d'or du fond entièrement brodé. Cette amplification de l'épi-

sode, du détail, est entièrement due à une influence directe, cette fois-ci de la peinture extérieure, des églises édifiées sous Pierre Rareș et, en outre, au sens du pittoresque et du décoratif qui enveloppent toujours dans l'art médiéval roumain, de vie et de mouvement le sens symbolique des épisodes religieux.

De la sobriété monumentale qui caractérise la broderie de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et dont, comme nous l'avons dit, les pièces les plus représentatives sont le voile funéraire de Marie de Mangop et l'épithaphios



Fig. 18. — Portrait brodé de Jean, fils de Vasile Lupu.

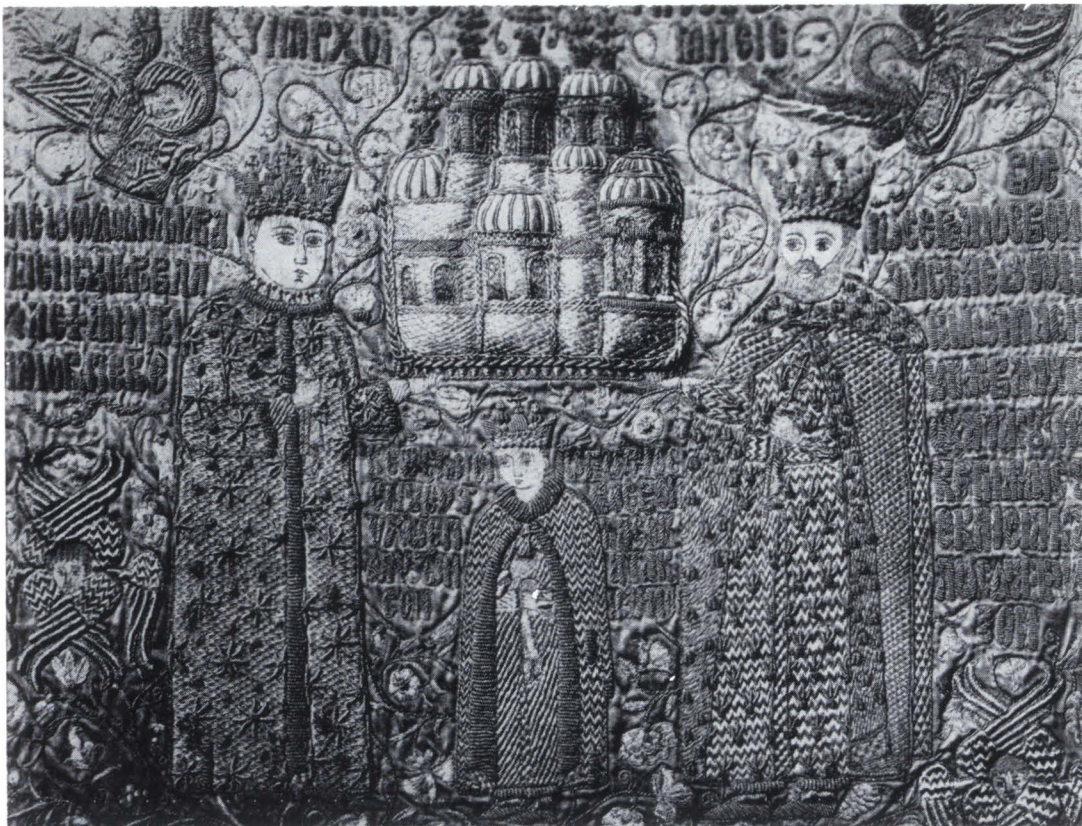
de 1490 de Putna, avec ce commencement de goût pour le narratif qu'on constate sur les rideaux mentionnés plus haut, l'accent est évidemment épique dans la broderie moldave du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est la seconde étape de l'évolution de cet art somptuaire roumain du moyen-âge.

La troisième étape relève du début du XVII<sup>e</sup> siècle. Préparée par le XVI<sup>e</sup> où le portrait se mêle si souvent, si directement, à la représentation religieuse, à présent l'épique paraît céder le pas à l'individuel. Mais cette fois-ci ce ne sont

plus les portraits de donateurs, mêlés à la figuration religieuse, ni un symbole, en dehors du temps comme l'émouvante figure de Marie de Mangop. Il s'agit maintenant de la représentation d'une individualité dans le sens presque strict du mot. Les deux voiles funéraires représentant l'un le voïvode Jeremia Movilă et l'autre son frère, le voïvode Siméon Movilă, sont des pièces de grandeur naturelle, brodées sur du velours rouge et d'une grande somptuosité. Le plus ancien datant de 1606 représente le voïvode Jeremia Movilă (Musée



Fig. 19. — Podéa de Șerban Cantacuzène. Détail.



du monastère de Sucevița)<sup>27</sup> (fig. 15) dans la force de l'âge, la main sur la garde du sabre, plein de superbe et d'autorité. Celui de Siméon (1609 — Musée du monastère de Sucevița)<sup>28</sup> (fig. 16) est un « gisant », corps plat, les bras croisés sur la poitrine, yeux ouverts, malgré les paupières closes, filtre un regard chargé de malice. C'est, avec la même technique, un esprit nouveau qui inspire ces grands « tableaux » brodés ; ni symbolisme, ni spiritualité médiévale, mais c'est bien à l'individualisme de la Renaissance que nous avons à faire, à un art d'une réalité presque directe, où le particulier l'emporte sur le général. Un certain sentiment profane s'est glissé dans l'interprétation de ce thème si typiquement médiéval, le portrait funéraire. Ce renouveau est dû non seulement au contact direct du voïvode avec l'Occident, mais à ses étroites relations avec la Pologne où il possédait

des domaines et où il est même fondateur d'églises, mais au renouveau de l'art aussi. Dorénavant les façades des églises ne seront plus peintes ; ce vaste ensemble iconographique dont la signification est si profondément nationale -- devenu impossible à cause de la situation politique du pays -- fera place à la sculpture en pierre, soit d'inspiration occidentale (église de Dragomirna et de Trei Ierarhi-Jassy), soit baroque. Le peinture religieuse à l'intérieur des églises change elle aussi, profondément. Des détails de la vie des saints s'amplifient à l'infini, le pittoresque et même l'anecdotique renforcent ce goût presque littéraire du conte. Une prédilection pour le somptueux ornemental, pour une mise en scène fastueuse, prennent la place du calme monumental des âges classiques — XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. C'est dans le même sens qu'évolue la broderie purement religieuse. Les personnages des épitaphioi



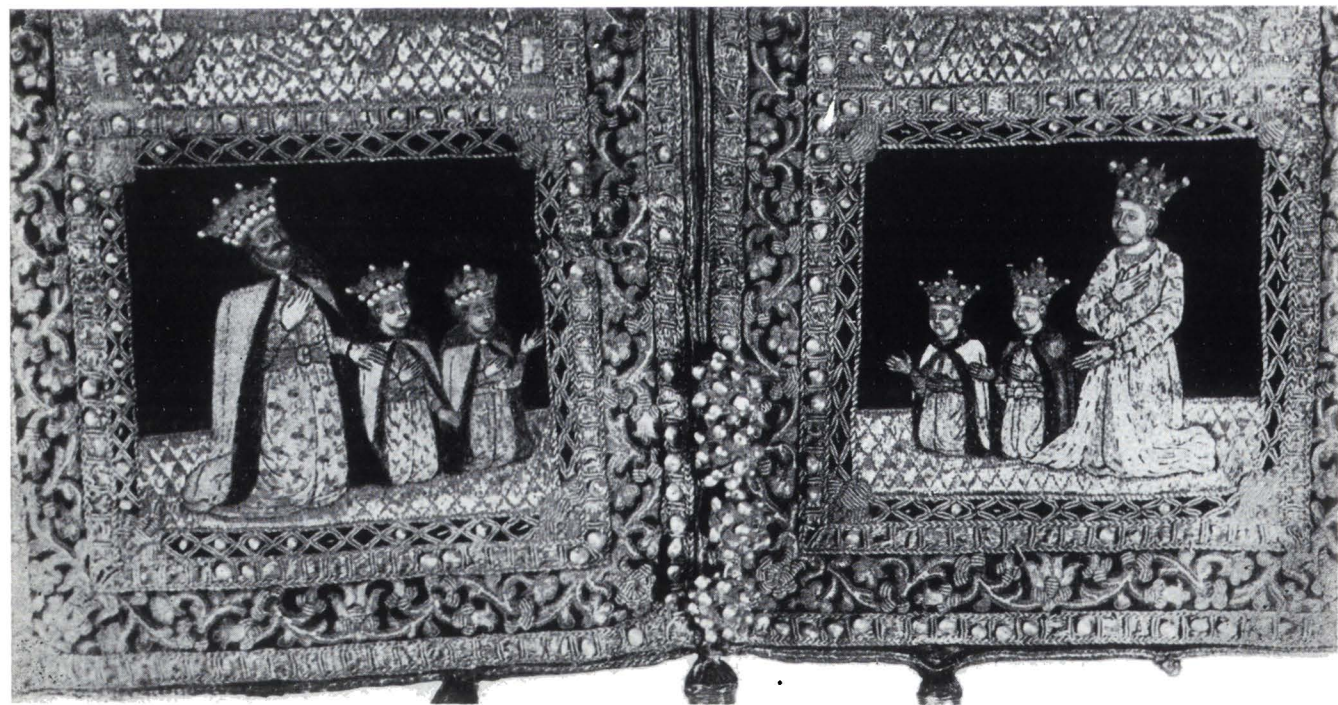
offerts par Jérémie Movilă à son monastère de Sucevița ou par le métropolite Anastase Crimca à son monastère de Dragomirna, sont plats, rhétoriques. Les pièces deviennent lourdes à force d'être parsemées de perles ; le regard s'arrête sur la large bande décorative qui entoure les pièces. Le sens de l'ornemental est en plein épanouissement. L'iconographie demeure celle traditionnelle, mais marquée non plus par la compréhension profonde du sens symbolique, mais par la monotonie de la répétition. C'est le règne d'un style à l'accent dramaturgique, de l'excès du décoratif qui marquera dorénavant les arts somptuaires roumains dans leur ensemble. Les grandes lignes calmes du dessin d'antan, réduit à l'essentiel du contour, se compliquent, deviennent souvent gauches tout en s'enrichissant de lourds détails décoratifs. Car ce n'est plus le sentiment religieux qui est dominant, ni l'intérêt pour la narration, mais la virtuosité du décorateur à la recherche du pur ornement.

C'est que la société aussi a changé non seulement son mode de vie, mais aussi sa façon de penser, de sentir, sa Weltan-

schaung. Parfaitement expressifs pour cette société dont le goût est devenu éclectique, soumis à la mode de l'Occident à travers la Russie et Constantinople, sont les portraits brodés de Tudosca, la femme<sup>29</sup> (fig. 17) et de Jean<sup>30</sup>, le fils de Vasile Lupu (seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle Musée métropolitain de Jassy) (fig. 18). D'une élégance surchargée, la figure inexpressive des personnages, au geste nonchalamment mondain, reflètent une vie de cour où le luxe remplace le somptueux, l'amour du détail et la curiosité de l'accessoire la simplicité monumentale et l'esprit de mesure qui définissaient les grandes époques classiques du moyen-âge roumain. Ces portraits brodés sont la réplique de ceux peints qui figuraient dans l'église des Trois Hiérarques de Jassy et qui sont l'œuvre d'artistes russes qui peignirent ce monument.

Quant au XVIII<sup>e</sup> siècle, nous avons à faire à un art où la broderie cesse presque complètement d'être historiée, pour devenir purement décorative. La couleur discrète, extrêmement nuancée, disparaît

Fig. 20. — Etole de Hurezi. Détail : Portraits des donateurs.







elle aussi pour faire place à la bichromie couleur de fond — velours rouge en général — décoration de fil d'or et d'argent. Minuscules effigies somptueuses, les personnages représentés sur les broderies valaques de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, dues aux Cantacuzènes (fig. 19) et à Constantin Brancovan, au XVIII<sup>e</sup> siècle par les Mavrocordat (fig. 21), sont étouffés par la luxuriance de l'ornementation. Supérieurement habile, c'est le raffinement technique qui remplace la noble simplicité, le charme discret des effets qui définissaient l'art découlant de la sensibilité du moyen-âge.

Mais ceci n'est pas encore la fin de la broderie religieuse roumaine. Dans les grands monastères de Moldavie surtout — Neamțu, Secu, Văratec, Agapia — les religieuses exécutent des pièces liturgiques avec moins d'habileté que par le passé, mais selon la même technique, avec le même goût de l'effet décoratif.

Tandis que les pièces de broderie offertes par les grands boïars et le haut clergé ont perdu toute trace du style traditionnel, celles, beaucoup plus modestes, travaillées dans les monastères relèvent de l'art populaire. Si les premières sont fortement influencées par la peinture religieuse catho-

lique et par l'ornement musulman, le résultat étant des œuvres d'une richesse presque extravagante, les secondes gardent l'iconographie traditionnelle et un répertoire décoratif où se mêlent les motifs floraux et végétaux employés au XVII<sup>e</sup> siècle avec des motifs géométriques de l'art paysan. L'écriture gauche du dessin, un lyrisme tout simple, presque primitif n'empêchent pas cette broderie de garder un attrait tout personnel, une sincérité directe, puisée à la tradition paysanne qui a donné naissance, à la même époque, à ces innombrables portraits des petites églises de village disséminées à travers tout notre pays.

Et c'est ainsi que dans la broderie, comme dans la peinture, les deux arts, unis au moyen-âge, se séparent à l'époque moderne : l'art officiel qui pendant un temps sera soumis à des influences variées dans presque toute la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et l'art populaire qui garde — tout en se renouvelant sans cesse — ses plus anciennes traditions.

Style monumental au XV<sup>e</sup> siècle, style pictural et narratif au XVI<sup>e</sup>, style réaliste au XVII<sup>e</sup>, style décoratif au XVIII<sup>e</sup>, telles sont les quatre périodes stylistiques de la broderie roumaine et qui vont de pair avec l'art roumain ancien dans son ensemble.

## Notes

\* Pour la bibliographie de chaque pièce de broderie mentionnée dans les notes, nous avons choisi, autant que possible, les travaux les plus importants en français et en italien, ainsi que ceux plus récents en langue roumaine. La bibliographie comprend les travaux de synthèse sur la broderie roumaine. Les renvois aux recherches roumaines sont limités, à de rares exceptions près, aux modifications qu'elles apportent à l'ouvrage classique de Gabriel Millet.

<sup>1</sup> L'exceptionnelle valeur artistique de la broderie médiévale roumaine permet, croyons-nous, de la considérer plus qu'un art appliqué et de la classer parmi les arts majeurs, comme par exemple l'art de la peinture ou de la sculpture.

<sup>2</sup> H. FOCILLON, *L'art roumain dans La grande Roumanie*, Album édité par l'Illustration, Paris.

<sup>3</sup> G. MILLET, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris 1939, p. 2-6, pl. I-IV, CXXIX,

CXXX; I. R. MIRCEA, *Cîteva observații asupra unor broderii românești*, « Mitropolia Olteniei », XI, 7-8. Craiova 1959, p. 434-435.

<sup>4</sup> G. MILLET, *op. cit.*, p. 65, pl. CXXXII.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 99-102, pl. CLXXXV.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 104-105, pl. CLXXXVII. E. LĂZĂRESCU, *În jurul a două vechi broderii românești*, « Studii și cercetări de istoria artei », 2, 1958, p. 169-170, fig. 1.

<sup>7</sup> M. A. MUSCĂ, *Date noi cu privire la epitrahilul de la Alexandru cel Bun*. « Studii și cercetări de istoria artei », V, 1/1958, p. 75-113. G. Millet, *op. cit.*, p. 6-7, pl. VIII.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 7, 9-12, pl. V, VI<sub>2</sub>, XIII-XVII. P. S. NĂSTUREL, *Cercetări asupra unor broderii din Țara Românească și Moldova (veacurile XV-XVIII)*. I. *Epitrahilul moldovenesc al mănăstirii Bistrița în Oltenia*, « Studii și cercetări de istoria artei », 2, 1961, p. 475-477.



<sup>9</sup> CORINA NICOLESCU și FLORENTINA JIPESCU, *Date cu privire la istoria costumului în Moldova*, Sec. XV–XVI. «Studii și cercetări de istoria artei», 1–2, 1957, p. 129–154, fig. 2.

<sup>10</sup> G. MILLET, *op. cit.*, p. 105–107, pl. CLXXXVIII. E. LĂZĂRESCU, *op. cit.*, p. 171–173.

<sup>11</sup> G. MILLET, *op. cit.*, p. 100–101. E. TURDEANU, *La broderie religieuse en Roumanie. Les épitaphioi moldaves aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. «Cercetări literare», Bucurest 1940, p. 173–178 et 203–204, pl. III.

<sup>12</sup> G. MILLET, *op. cit.*, p. 106, pl. CLXXXIX. E. TURDEANU, *op. cit.*, p. 186–187 et 207, pl. V.

<sup>13</sup> E. TURDEANU, *op. cit.*, p. 187–188 et 208, pl. VII.

<sup>14</sup> V. VĂTĂȘIANU, *L'arte bizantină în România. Iricami liturgici*, Roma, 1945, p. 25–26, fig. 19.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 26, fig. 20, Tav. XIII.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 29, fig. 23, Tav. XVI.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 26–27, fig. 21, Tav. XIV. P. S. NĂȘTUREL, *Date noi asupra unor odoare de la Putna, Romanoslavica*, III, Bucurest 1958, p. 148–149.

<sup>18</sup> G. MILLET, *op. cit.*, p. 78–81, pl. CLXII–CLXIII.

<sup>19</sup> V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 29–30, fig. 26, pl. XIX, fig. 27, pl. XX, fig. 28, pl. XXI, fig. 29, pl. XXII.

<sup>20</sup> E. TURDEANU, *La broderie religieuse en Roumanie. Les étoles des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. «Buletinul Institutului român din Sofia», I, 1 1941, Bucurest, p. 41–42.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 46–47. CORINA NICOLESCU, *Broderiile din Țara Românească în secolele XIV–*

XVIII. «Studii asupra tezaurului restituit din U.R.S.S.», Bucurest, 1958, p. 120–123, fig. 4–6.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 131–132, fig. 14–15.

<sup>23</sup> MARIA ANA MUSICESCU, *O broderie necunoscută din vremea lui Neagoe Basarab*. «Studii și cercetări de istoria artei», Bucurest, V, 27, 1958, p. 35–49, fig. 1–5.

<sup>24</sup> Les mêmes personnages représentés debout ou agenouillés sont soit peints (sur les icônes), soit brodés sur toutes les pièces commandées par le prince Neagoe Basarab ou son épouse. Voir, par exemple, N. IORGA, *Les arts mineurs en Roumanie*, I, Bucurest, 1934, pl. I, l'icône représentant les saints serbes Sabbas et Siméon, avec les portraits de la princesse Despina et ceux de deux de ses filles; pl. II, l'icône représentant la Descente de Croix, avec un portrait de la même princesse tenant dans ses bras son fils Théodose, défunt; le portrait du voivode Neagoe Basarab apparaît peint sur un reliquaire du Mont Athos, *ibid.*, *L'argenterie roumaine*, fig. 2.

<sup>25</sup> MARIA ANA MUSICESCU, *Broderia din Moldova în veacurile XV–XVIII*, «Studii asupra tezaurului restituit din U.R.S.S.», Bucurest 1958, p. 159, fig. 8–9.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 163–167, fig. 10–15.

<sup>27</sup> MARIA ANA MUSICESCU, *Portretul laic brodat în arta medievală românească*. «Studii și cercetări de istoria artei», IX, 1, 1962, p. 74, fig. 24.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 74–75, fig. 25.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 75, fig. 26.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 75, fig. 27.

Photos: N. IONESCU





*Barbu Brezianu*

Fin 1901. Constantin Brancusi, ancien boursier de l'Ecole des Arts et Métiers et boursier de la Fondation « Madona Dudu » de Craiova, achevait brillamment ses études pratiques et théoriques, commencées en septembre 1898 à l'Ecole des Beaux-Arts de Bucarest, et dont l'excellence avait été récompensée au cours de ces trois années par une médaille d'argent, trois médailles de bronze et onze « mentions honorables ». Dans un témoignage officiel, le directeur de l'Ecole, le peintre George Demetresco-Mirea, louait cet élève laborieux, non seulement pour avoir suivi les cours avec assiduité, mais aussi pour s'être distingué parmi ses camarades, remportant des prix à toutes les matières du programme. Il annonçait en même temps que le Conseil des professeurs autorisait le jeune artiste en récompense de son travail et de sa conduite à utiliser pendant la durée des vacances d'été l'atelier, les outils et les matériaux nécessaires à l'achèvement de l'étude d'anatomie pour laquelle il avait été récompensé. Il s'agissait sans doute de « L'Ecorché ». En 1903, au mois de mai (alors que l'artiste était déjà muni de son diplôme), l'« Ecorché » fut exposé au Palais de l'Athénée Roumain de Bucarest. Cette œuvre, ainsi que d'autres, antérieures, copies d'après l'antique, telles que le Laocoon, le buste de l'empereur Vitellius, deux Nus d'homme, dont une étude d'après la statue de Mars Borghèse sont loin d'être de simples exercices scolaires ; elles témoignent, au contraire, d'une interprétation personnelle des thèmes académiques et d'une remarquable maturité artistique. « L'Ecorché » avait été réalisé sous la surveillance et avec la collaboration du docteur Dimitrie Gerota, professeur d'anatomie à l'Ecole des Beaux-Arts, et après de sérieuses études préalables, faites dans la salle de dissection de la Faculté de Médecine et au « Musée d'anatomie comparée » de Bucarest.

Cette étape une fois achevée, Brancusi, qui aspirait à étudier dans une école

italienne de beaux-arts, adresse une supplique aux dirigeants de la Fondation « Madona Dudu » de Craiova, les priant de se montrer « paternellement généreux » à son égard et de prévoir dans le budget de 1903-1904 une somme qui puisse lui permettre la réalisation de son désir.

Déçu dans son espoir, Brancusi (qui avait déjà fait un premier voyage à Vienne) entreprend cette fois-ci un long voyage à travers l'Allemagne et la Suisse, pour se rendre en France. Mais son extrême indigence l'oblige plus d'une fois à faire le chemin à pied, une besace sur l'épaule et un bâton à la main, ainsi qu'il apparaît dans une photo de l'époque. L'artiste raconte lui-même, dans une interview, cette invraisemblable aventure :

« Je suis parti à pied pour Paris. Arrivé à Munich, je ne trouvai pas de travail. J'entrepris alors de connaître la Bavière. Je cheminais pendant la nuit. Le jour je dormais où je pouvais. C'était l'été et les forêts bavaroises sont fraîches et pleines de coins accueillants... Mon voyage vers Paris a duré longtemps. J'ai traversé la Suisse à pied. A Bâle, j'ai vendu ma montre et les vêtements qui ne m'étaient pas indispensables pour me procurer quelque nourriture. En Alsace, une pluie torrentielle me surprit en plein champ. J'en fus tellement malade, que j'ai bien pensé ne plus



Brancusi le premier à gauche en uniforme d'élève de l'Ecole des Arts et Métiers de Craiova; (juin 1898).

jamais arriver à Paris ». Néanmoins, une année après son départ du pays, -- en 1904 le voyageur atteindra son but. Cependant, à Paris aussi il allait souffrir intensément du lourd fardeau de la misère, « une misère absurde et disproportionnée, qui rappelle l'adolescence de Gorki ». Comme à Craiova et à Bucarest, le sculpteur sera obligé de faire pendant la nuit un métier, cette fois-ci celui de plongeur dans un petit restaurant, tandis que les jours de fête, il remplira le modeste office de chantre et de bedeau à la chapelle roumaine de Paris (rue Jean de Beauvais). Grâce à ces occupations peu ordinaires il pourra gagner son pain et, surtout, continuer ses études. Ce sont des « Sou-

venirs des temps durs » -- écrira-t-il, non sans raison, sur l'étonnante photographie qui le représente habillé d'un vêtement de chantre.

Endurant de grandes privations, et subissant surtout de dettes (Brancusi n'avait à sa disposition que quelques sous par jour, provenant, au début, d'une bourse mensuelle de 25 francs que lui envoyait le professeur Dimitrie Gerota), il s'attelle avec acharnement au travail et trouve une certaine sollicitude et compréhension auprès de quelques compatriotes groupés dans l'Association des Etudiants Roumains de Paris; certains parmi eux vont même jusqu'à organiser une loterie pour lui venir en aide. Le gagnant du gros lot (le buste de fillette intitulé « L'Orgueil ») se trouve être un personnage riche et généreux, Victor N. Popp, qui dorénavant aidera Brancusi à traverser cette période d'indigence; il commença par le faire déménager de son atelier primitif et l'installe dans une mansarde de l'immeuble, situé au n° 10, Place de la Bourse, ensuite dans un autre, plus approprié, au 16 de la rue Dauphine.

En témoignage de sa reconnaissance, Brancusi envoyait régulièrement à Victor Popp les photographies des œuvres qu'il réalisait, en les accompagnant de leur titre, du nom de l'exposition où elles avaient figuré et de quelques mots affectueux. Cette correspondance illustrée était, bien souvent, journalière, l'artiste la considérant comme une obligation amicale.

Ses œuvres -- comme nous le dit Brancusi lui-même -- étaient exécutées « d'après nature », sauf quelques-unes destinées à des monuments funéraires -- qui étaient des commandes faites d'après des photos: ainsi le buste, modelé avec une vigueur remarquable, du docteur Zaharia Samfiresco (ancien professeur de chirurgie, entre 1889--1905 à la Faculté de Médecine de Jassy)<sup>1</sup>; ou le médaillon en bas-relief, représentant une jeune femme vue de face, et plus tard le buste de Pierre

Stanesco, placé au cimetière de la ville de Buzău.

On peut encore citer parmi ces portraits d'après nature le buste d'un garçon de restaurant (probablement un camarade de travail de Brancusi, de la période où il travaillait comme plongeur); le portrait du concierge de l'immeuble à la figure martiale, et un bas-relief représentant une femme aux traits sévères.

Une vieille photo d'amateur, datant de 1905, nous permet de jeter un coup d'œil sur la chambre encombrée de toutes sortes d'œuvres, éparpillées en désordre sur le plancher: des bustes, des bas-reliefs, des statuettes de vitrine. On peut remarquer, dans cet atelier improvisé, le buste d'une femme à l'aspect vulgaire et autoritaire, celui d'un vieillard à l'expression souffreteuse, et une série de statuettes représentant des hommes voûtés, pliant sous un fardeau. Sans la présence, parmi toutes ces œuvres quasi médiocres, du beau buste qui avait figuré au Salon d'Automne de 1906 sous le titre « L'Orgueil » (reproduit aussi séparément, dans deux autres photos et intitulé « Tête d'expression » et « Etude d'école d'après nature ») et sans l'annotation de la main de Brancusi au verso de cette photo, on pourrait douter de la paternité de ces œuvres, qui rappellent la manière naturaliste des sculpteurs roumains contemporains, aussi bien que le style académique de Marius-Jean-Antoin Mercié (1845—1916), son professeur, ou celui d'Ernest-Henri Dubois (1863—1931). D'ailleurs, Brancusi avait été sur le point de travailler dans l'atelier de ce dernier, sur la recommandation d'un haut magistrat, Louis Herbette, membre du Conseil d'Etat français; mais à partir de 1905, sa situation matérielle commençant à s'améliorer quelque peu, il y renonça.

En effet, Brancusi figure enfin sur les listes des stipendiés de l'Etat roumain pour 1905—1906 et reçoit par conséquent une somme annuelle de 600 francs, qui lui permettra de poursuivre ses études, de payer ses modèles et de s'inscrire à l'Ecole

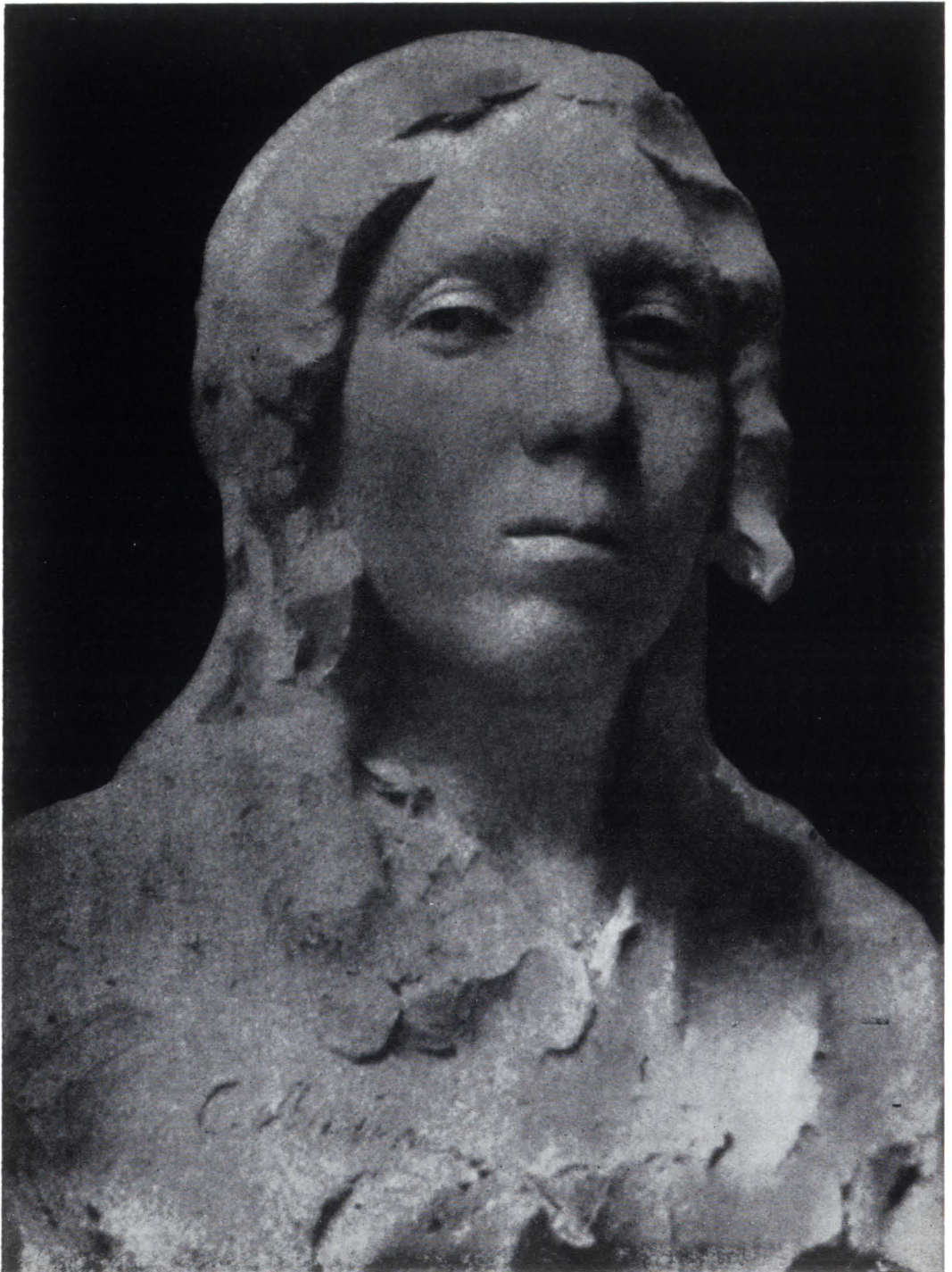
Nationale des Beaux Arts, dans la classe du professeur Mercié, où nous le voyons figurer à partir du 23 juillet 1905.

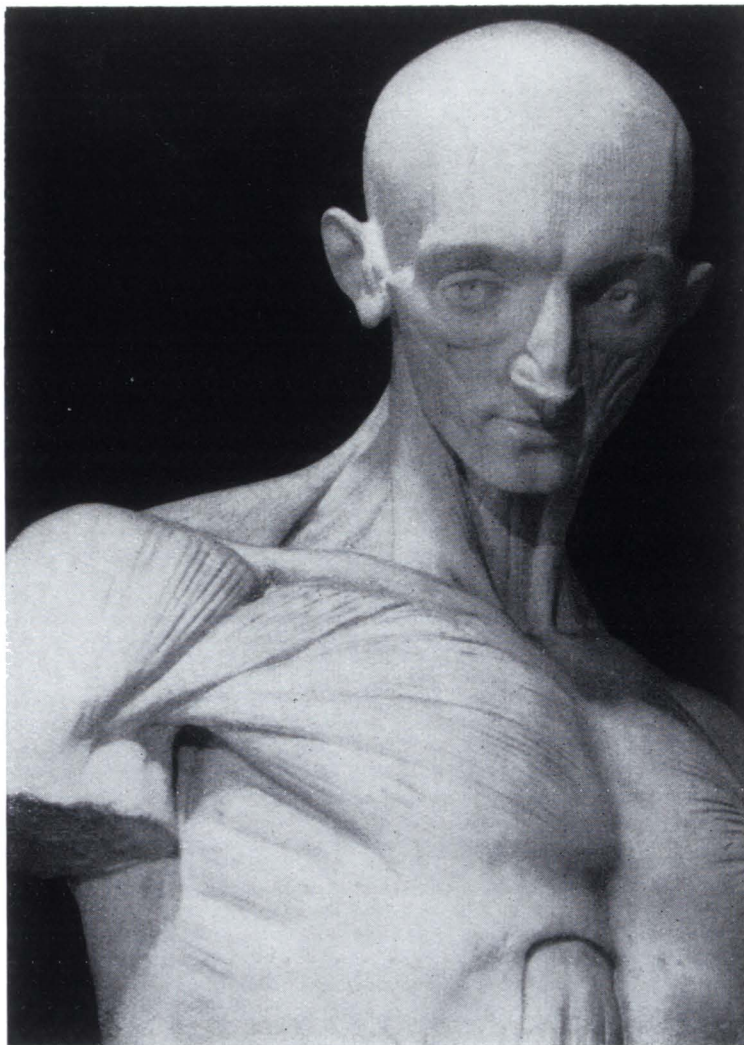
Dès le premier trimestre, le maître de sculpture et de dessin apprécie le talent de cet élève, lui rend les « meilleurs témoignages » et lui accorde le qualificatif « très satisfaisant » pour son « assiduité », ses « aptitudes » et ses « progrès ». Ces témoignages seront réitérés un an plus tard, par le directeur de l'école, le peintre Léon Bonnat (1833—1922), dans le certificat délivré à Brancusi pour lui servir « auprès de MM. les membres du Gouvernement roumain » où il signale que l'élève « montre d'heureuses dispositions » et « fait des progrès constants ».

*L'Empereur Vitellius, copie d'après l'antique (plâtre, 0,610, signé et daté « C. Brâncuș 1898 »). Collection du Musée d'Art de Craiova.*









Le 1<sup>er</sup> février 1906, Brancusi désirent continuer ses études encore une année, « pour pouvoir créer quelques œuvres importantes » — réclame une prolongation de la subvention pour 1907. Sa supplique sera cette fois-ci appuyée non seulement par les certificats des professeurs parisiens, mais aussi par une ample et élogieuse recommandation, adressée par le directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Bucarest, C. I. Stăncescu, qui souligne le fait que, grâce à son talent, à son intelligence et à son zèle, Brancusi avait réussi à être reçu dès la première année au Salon Officiel français; Stăncescu considérait de son légitime devoir de recommander avec

insistance une augmentation de la bourse du jeune sculpteur, en raison des grands frais nécessités matériaux et modèles ainsi que de son projet de créer des œuvres importantes. Il ajoute : « le secours accordé à monsieur Brancusi serait d'autant plus mérité que ce jeune homme a, selon toutes les informations reçues de Paris, non seulement des dispositions certaines, mais aussi une conduite exemplaire ».

En 1906, en dehors de son début au Salon Officiel, Brancusi avait envoyé au Salon d'Automne trois ouvrages (insérés dans le catalogue sous le numéro 218—220), dont les photos furent adressées comme d'habitude à Victor N. Popp, avec





Constantin Brâncuși en costume de sacristain de la chapelle roumaine de Paris (1906); sur la photo, l'inscription: «Souvenir des temps durs. C. Brâncuși».



leur titre exact : « L'Enfant », « L'Orgueil » et le portrait d'un compatriote, G. Lupesco. Au cours de cette même année, le sculpteur envoyait au « noble chevalier » (c'est ainsi qu'il avait surnommé son protecteur, Popp), la photo d'une œuvre demeurée inconnue : « Les peaux-rouges », ébauche d'une œuvre qui exprimait sans doute sa sympathie à l'égard des souffrances endurées par cette race — sentiment qui avait d'ailleurs inspiré, bien des années auparavant, le sculpteur Préault, auteur, pareillement, d'un buste intitulé « Peau-Rouge ».

1906 est en même temps l'année où Brancusi crée une belle « Etude d'anatomie » et la « Muse endormie » (intitulée d'abord « Le Repos »). L'influence d'Auguste Rodin y est évidente ; Brancusi, qui en ce début d'année 1907 venait d'accom-

plir 30 ans, se trouvait à un tournant de son art et de sa vie. Il avait travaillé maintenant à contrecœur dans les ateliers de l'Ecole de Beaux-Arts, sous la direction de Mercié.

« Mon travail avançait avec beaucoup de peine. J'ai demandé alors à mon professeur ce que je devais faire. Après avoir obtenu quelques conseils, je me suis remis à l'œuvre. Je travaillais longtemps, sans toutefois arriver à finir mon ouvrage. Je revins donc chez le professeur et au fur et à mesure que mes questions étaient de plus en plus fréquentes, ses réponses devenaient de plus en plus laconiques. Mon travail traînait en longueur, tandis que je regardais le corps vivant de l'homme et ma sculpture inerte. Le *cadavre* du modèle ».

Du reste, à cette époque, Mercié avait changé d'opinion à l'égard de l'art de

Le premier atelier de Brancusi: 10, Place de la Bourse. (1905).



Brancusi, *Portrait d'un concierge* (1905).











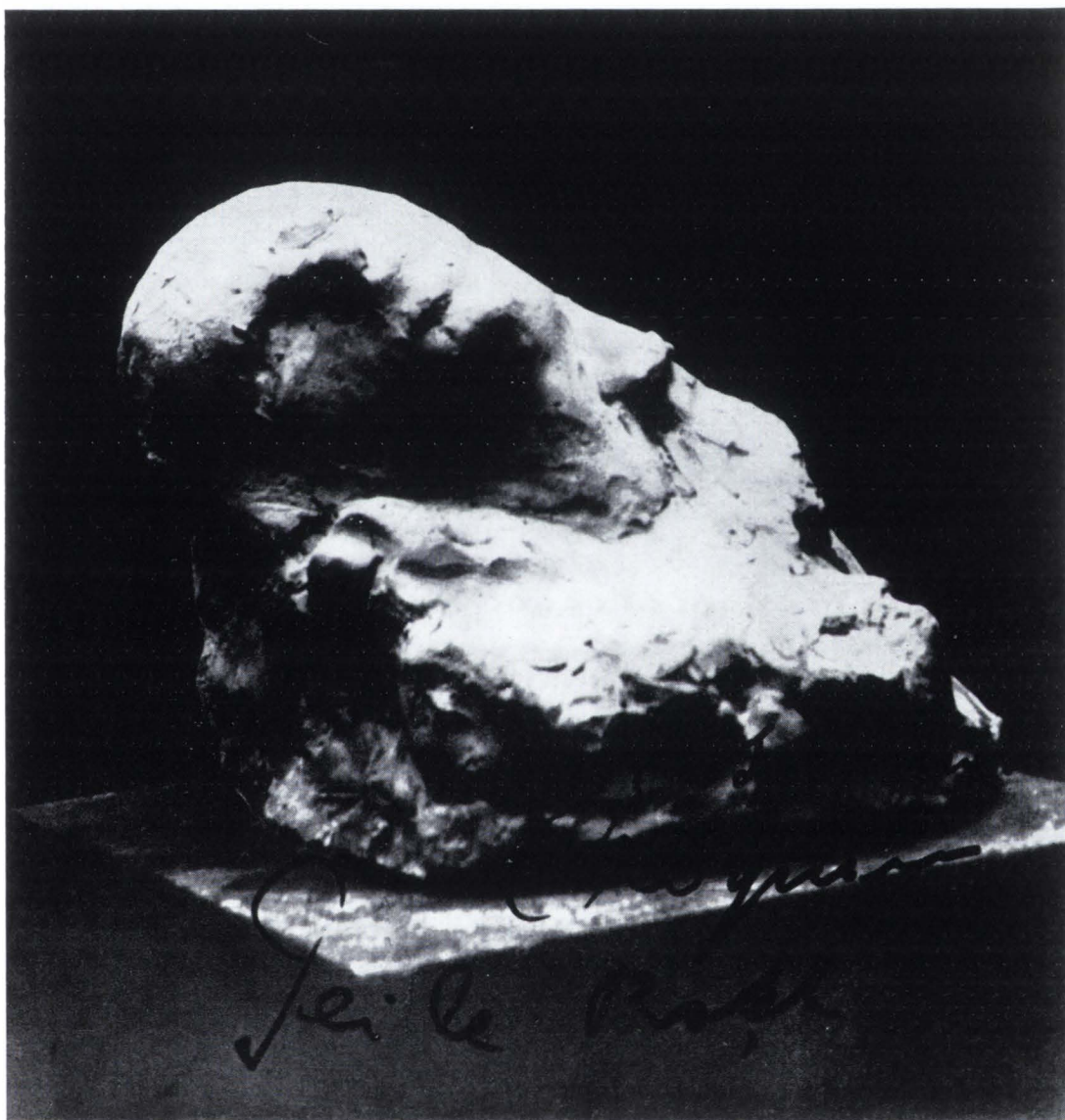
Brancusi. En parlant du monument funéraire intitulé « La Prière » — le maître reprochait à l'auteur d'avoir tronqué les formes naturelles, donnant ainsi l'impression d'une œuvre inachevée.

C'est à partir de 1907 (année où Brancusi se détache de plus en plus de l'influence de ses devanciers), qu'il commence à exposer à Bucarest, et qu'il envoie ses œuvres, surtout celles qui avaient été acceptées aux Salons officiels français, à la société roumaine « Tinerimea Artistică » (La Jeunesse artistique) et au Salon Offi-

ciel roumain. Là, il rencontrera, parmi les membres du jury, où régnait une atmosphère rétrograde, l'aide précieuse de quelques amis fidèles, tels que les peintres Jean Steriadi, Stefan Popesco, Cecilia Cutzesco-Storck et le sculpteur Frédéric Storck. Ce dernier surtout défendra les intérêts de Brancusi qui, à son tour — lui accordera une confiance sans limites.

Au Salon Officiel de 1909, Brancusi obtint le second prix et, de plus, l'Etat lui acheta un « buste d'enfant » évalué à 2 000 lei. En 1912 (quand à la suite de

Brancusi, *Les peaux rouges*, croquis (décembre, 1906).







mesquines formalités douanières, les trois œuvres envoyées par Brancusi ne purent être qu'à grand-peine retirées de la douane, juste à la veille du vernissage), le jury consacre solennellement son talent, en lui accordant le premier prix, dans les termes suivants :

« Les membres du jury, ayant en vue les œuvres exposées, ont décidé que, cette année, le prix de 2 000 lei ne soit accordé qu'à la sculpture, et a été attribué, à l'unanimité, au très doué sculpteur Constantin Brancusi ».

Ces témoignages viennent infirmer les allégations de certains critiques d'art étrangers, qui affirmaient, récemment encore, que de son vivant, Constantin Brancusi

n'avait été ni connu, ni apprécié dans sa patrie.

Nous espérons avoir démontré sans conteste que le talent de Constantin Brancusi a été soutenu et encouragé dans son pays d'origine, dès ses débuts — bien entendu dans la mesure des possibilités modestes de l'Etat roumain à cette époque.

## Sources

### MANUSCRITS ET DOCUMENTS

1. Correspondance C. Brancusi — Victor N. Popp (1906—1907).
2. Correspondance C. Brancusi — Frédéric Storck (1909).



Brancusi, *Portrait de femme, étude* (1908?).

3. CECILIA CUTZESCO-STORCK, *O viață cu pensula și paleta în mână* (Une vie avec le pinceau et la palette à la main) (1961).

DOSSIERS: N° 58/1895 (f. 42, 43, 77); n° 4/1899 (f. 433); n° 4/1900 (f. 322); n° inv. 62/1901 (f. 7); n° 4/1902 (f. 430), Archives d'État, région d'Olténie, documents de l'église « Madona Dudu », Craiova.  
N° 222/1902 (f. 6); n° 264/1904 (f. 24); n° 5/1905 (f. 2); n° 106/1906 (f. 3, 7, 24, 40, 120, 169, 170); n° 2602/1912 (f. 15, 20, 25), Archives d'État, Bucarest, documents du Ministère de l'Instruction et des Cultes, Direction des Arts et Constructions.  
— Registre d'immatriculation de l'École Nationale des Beaux-Arts de Bucarest (f. 125).

#### TÉMOIGNAGES VERBAUX

Peintre Léon Biju. Les musiciens Ion Croitoru et Dimitrie Cuclin. Cecilia Cutzesco-Storck, Artiste Émérite ès arts.

Peintre Zoe Damian-Cuclin. Le sculpteur Oscar Han. Alexandru Stănescu. Eliza Stănescu-Popovici.

#### LIVRES, PÉRIODIQUES

- ARGHEZI, TUDOR, *Un pretext: Camil Ressu*, « Revista Fundațiilor », novembre, 1944.  
ARGHEZI, TUDOR, *Argumente*, « Adevărul », 14 mars 1947.  
CARTIER, ALBERT, *L'Exposition de l'art roumain*, « Combat », 30 octobre 1961.  
CHARMET, RAYMOND, *L'Art roumain: un climat de poésie*, « Arts », 2 novembre 1961.  
COMARNESCO, PETRU, *Valoarea românească și universală a lui Constantin Brâncuși*, « Revista Fundațiilor », juin 1944.  
— *Arta lui Brâncuși*, « Contemporanul », 12 octobre 1956.  
— *Brâncuși*, « Contemporanul », 22 mars 1957.  
— *Brâncuși*, « Flacăra », 8 juin 1963.  
CORNEL, THEODOR, *Figuri contemporane din România*, Bucarest, 1909.  
ELGAR, FRANK, *Peintres et sculpteurs roumains*, « Le Parisien libéré », 30 octobre 1961.  
GIEDION-WELCKER, CAROLA, *Constantin Brancusi*, Neuchâtel, 1958.  
LEWIS, DAVID, *Constantin Brancusi*, « Museum Journal », novembre 1957.  
MORICE, CHARLES, *Scrisori din Paris — Salonul de toamnă*, « Luceafărul », mars, 1909.  
OPREA, PETRE, *Constantin Brancusi — Données biographiques*, « Cahiers d'Art », n° 33--35, 1960.  
OPRESCO, GEORGE, *Constantin Brâncuși*, « Arta plastică », n° 10, 1963.  
PALEOLOG-GEORGESCO, VASILE, *Sculptorul Brâncuși*, « Arhivele Olteniei », juillet-décembre 1937.  
— *A doua carte despre Brâncuși*, Craiova, 1944.  
— *C. Brâncuși*, Bucarest, 1947.  
THÉVENIN, LÉON, *Cécile Coutzesco-Storck, Sa vie et son œuvre*, Paris, 1932.  
URBANOWICZ, BOHDAN, *Vizyta u Brancusiego W Grodu 1956 Roku*, « Przegląd Artystyczny », juillet 1957.  
ZERVOS, CHRISTIAN, *Réflexions sur Constantin Brancusi*, « Cahiers d'Art », n° 1-4, 1934.  
— *Constantin Brancusi*, Paris, 1957.  
\* \* \* *Sculptorul Brâncuși*, « Luceafărul », mars 1907.  
\* \* \* *Brâncuși — o lecție de artă, o lecție de viață*, « Jurnalul Doamnei », novembre 1938.

#### Notes

<sup>1</sup> Le dr Samfresco a publié à Paris, en 1897, l'ouvrage intitulé: *Nouvelle opération ostéoplastique*

dans la région tibio-tarsienne (modification de l'opération I.L. Faure).



CONSEIL D'ÉTAT

Maurice Brancu  
Statuaire <sup>Paris</sup> ?

12 juin 1905.

Je vous remercie de l'intéressante  
communication des photographies  
que j'aurai soin de vous remettre. Long  
mes compliments et bon courage!  
Cher Monsieur,

Je vais être parvenu à M.  
Louis Herbet par la quelle  
j'ai demandé de vous admettre à  
travailler auprès de lui, non sans que  
vous suiviez l'école des Beaux-Arts  
(atelier Herbet, je suppose). —

N'oubliez pas que j'ai compté sur  
vous pour dîner sans cérémonie, (sans  
habit noir), cher moi, après demain  
14 juin à 7 h 1/2. =

Bien cordialement.

L. Herbet

ÉLÈVES SUBVENTIONNÉS.

(Nom) :

*Foranuzzi*

(Prénoms) :

*Constantin*

(Adresse) :

*10 Place de la Course.*

subventionné par

*le gouvernement de Rome*

NOTES

fournies sur cet élève par M:

Professeur, Chef d'atelier.

1° Assiduité :

2° Aptitudes :

3° Progrès :

*voir n° 10*

336-57-1900.

du

au

190

Paris, le

*1<sup>er</sup> Juillet 1905*

Le Professeur, Chef d'atelier,

*A. Mercié*

LEGATION  
LEGALISE  
A D<sup>LE</sup>  
1905

Notes qualificatives  
du professeur A.  
Mercié (1<sup>er</sup> juillet  
1905, École Natio-  
nale des Beaux-Arts).



MINISTÈRE  
DE  
INSTRUCTION PUBLIQUE  
DES BEAUX-ARTS  
ET  
DES CULTES

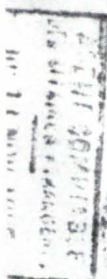
*République Française*  
ECOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS



*Paris le 10 Novembre 1905*

Le Directeur de l'Ecole Nationale des  
Beaux-Arts, Membre de l'Institut, soussigné,  
certifie que le 25 juin dernier le  
Brancusi Constantin a été agréé  
comme élève par le service, Professeur  
chef d'atelier de sculpture, et que  
depuis cette époque il a étudié  
régulièrement à l'école sous la  
direction de ce maître qui rend  
les meilleurs témoignages de ses études.

*Bonnat*



LE MINISTRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES  
CERTIFIE VÉRIFIABLE LA SIGNATURE DE



M. *Bonnat*  
PARIS le 10 NOV 1905  
POUR LE MINISTRE  
POUR LE CHET DE BUREAU DÉLÉGUÉ

*Aboultard*

*Bonnat*

*Paris le 10 Novembre 1905.*

*Leroy*



# LE CONCEPT DE LA MISE EN SCÈNE DANS LE THÉÂTRE ROUMAIN À LA FIN DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

*Simion Alterescu*

Nombreux sont les historiens du théâtre qui divisent l'histoire de cet art en deux grandes étapes distinctes, conditionnées par l'apparition de la mise en scène. En situant cet événement au XIX<sup>e</sup> siècle et en divisant l'histoire du théâtre en théâtre antérieur à la constitution de la mise en scène et théâtre postérieur à son apparition, ces historiens commettent une seule erreur : ils confèrent au moment historique un caractère absolu, sans tenir compte du fait que la mise en scène existe depuis les débuts du théâtre, et sans faire une différence entre la notion de mise en scène, du point de vue historique et l'acception prise par cette notion à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui peut certainement constituer un tournant dans l'histoire du théâtre moderne. Sans doute, le directeur de scène, le metteur en scène professionnel, font leur apparition à la fin du siècle dernier, lorsque dans le domaine du théâtre cette nouvelle personnalité se dessine et gagne en importance. Mais la mise en scène, prise dans son sens général qui comprend l'ensemble du personnel et du matériel scénique employé dans une représentation théâtrale, constitue une catégorie historique ancienne. La fonction de metteur en scène est tout aussi ancienne que le théâtre lui-même et celui-ci a eu depuis toujours la tâche d'établir l'équilibre et la synthèse entre les éléments constitutifs de l'art du théâtre.

« S'il n'y a guère plus d'un siècle que l'on parle de mise en scène, ce n'est qu'on ait ignoré jusque-là ce que la mise en scène put être » dit Emile Fabre<sup>1</sup>, mais la mise en scène « existe depuis fort longtemps, depuis que le théâtre est né, c'est-à-dire depuis Eschyle, pour ne pas dire depuis Thespis<sup>2</sup> ».

Le théâtre grec a connu le *διδάσκαλος* qui instruisait, étudiait les chœurs, communiquait aux acteurs et aux coreutes les instructions du poète, dirigeait les représentations, la *διδασκαλία* n'étant que la fonction qui correspondait par anticipation à la mise en scène. Dans le

théâtre romain, la fonction de *dominus gregis* sousentendait celle d'entrepreneur, d'acteur principal et de metteur en scène. Au commencement de notre ère, le théâtre indien connaît la fonction de *sûtradhâra* qui devait connaître : « les instruments de musique, les traités techniques, les nombreux dialectes, l'art de gouverner, le commerce des courtisanes, les ouvrages sur la poétique, les allures, les façons, la rhétorique, le jeu dramatique, les arts industriels, la métrique, les planètes, le zodiaque lunaire, le parler local, la terre, les contrées, les pays, les montagnes, les habitants, l'histoire ancienne, les généalogies royales... écouter attentivement les leçons de théorie et de pratique que sa mémoire enregistrera fidèlement, pour les retransmettre à son tour à d'autres... il doit avoir de la mémoire, de l'esprit, de la dignité, de la noblesse, il doit être ferme, honnête, aimable, patient, maître de lui, aimable en paroles, courtois et sans cupidité »<sup>3</sup>. Ce qui prouve combien difficile était la tâche d'un metteur en scène de tous les temps.

Le théâtre féodal connaîtra ces maîtres de décors, ou maîtres de jeu qui dirigent les répétitions et les représentations dans le théâtre européen occidental, ou de leur équivalent dans le théâtre japonais (*tsoukeoutchi* et *koken-nin*) ou chinois (*monon-*



gi et yen-hi). Le XVII<sup>e</sup> siècle connaît déjà les directeurs de troupes : Shakespeare, dans le théâtre élisabéthain, Molière dans le théâtre français, Riccoboni, dans le théâtre italien. Quelle que soit leur dénomination, celle-ci indique la tâche d'organiser le spectacle dans son ensemble. Ce sont les précurseurs du metteur en scène moderne, même si leur activité a trait particulièrement aux problèmes d'organisation du spectacle, aux problèmes de l'art du théâtre en général.

La fonction de metteur en scène et les préoccupations caractéristiques de la mise en scène existeront, comme on le voit, tout au cours de l'histoire et plus on approche du XIX<sup>e</sup> siècle, dès l'apparition des acteurs-directeurs de troupe qui instruisent les acteurs et dirigent la représentation, le souci de la mise en valeur scénique du texte et la réalisation de l'harmonie de l'ensemble des éléments qui composent le spectacle deviendront de plus en plus marqués. Etudiant l'histoire de la régie dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Akakia Viala affirme que « la mise en scène n'est pas une innovation du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce n'est qu'à partir du XIX<sup>e</sup> siècle qu'on passe insensiblement de la « régie », c'est-à-dire d'une ordonnance toute objective consistant dans la description de l'animation théâtrale et des accessoires nécessaires du jeu, à ce que nous appelons actuellement « mise en scène », c'est-à-dire une interprétation personnelle suggérée par l'œuvre dramatique et coordonnant tous les éléments d'un spectacle, souvent d'après une esthétique particulière (...) notre théâtre contemporain substitue (...) au régisseur le metteur en scène ... »<sup>4</sup>.

Aussi grand que soit l'intérêt que présente la dispute des metteurs en scène et des historiens quant à l'origine et l'évolution de la mise en scène, ce qui importe ici pour nous, c'est de voir dans quelle mesure, dans le théâtre roumain, le XIX<sup>e</sup> siècle a marqué un moment important du point de vue de la présence et de

l'influence de la mise en scène dans le progrès qualitatif de l'art du théâtre, dans l'augmentation de son coefficient de réalisme.

Sans doute, des préoccupations de mise en scène ont existé durant toute l'histoire du spectacle chez nous. On retrouve aussi des équivalents du metteur en scène dans le complexe dramatique du théâtre folklorique et aussi dans l'organisation des fêtes de la cour et dans le spectacle populaire du théâtre forain de marionnettes. Dans le théâtre littéraire, à partir des premières représentations de la seconde décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, le metteur en scène cumulait, la plupart du temps, cette fonction avec celle d'animateur, de directeur, d'auteur, d'acteur, etc. Gheorghe Asaki, fondateur de l'enseignement artistique et technique en Moldavie, écrivain et homme de théâtre qui prend contact au début du siècle avec les théâtres de Rome et de Vienne, remplit en quelque sorte, le rôle d'« instituteur de pastorales », lorsqu'il monte *Myrtil et Chloé*. Mais Ion Eliade Rădulescu, qui joua à Bucarest le même rôle qu'Asaki à Jassy, mettra en scène *Hécube*, dans laquelle il s'avérera être plus qu'un excellent « instituteur de tragédies », car il fait preuve d'un esprit bien plus complexe dans le problème de l'organisation du spectacle. Le programme d'enseignement de la Société Philharmonique — première école de théâtre roumaine — prévoit des « exercices de pièces dramatiques et de préparation à leur mise sur la scène et de payer un supplément au professeur de déclamation dramatique qui a soin de monter les pièces sur la scène et la charge de metteur en scène pendant les représentations »<sup>5</sup>. D'ailleurs, la présence du metteur en scène dans le travail théâtral est mentionnée dans le budget du théâtre déjà à l'époque de la Philharmonique. En 1835, la fonction de metteur en scène est spécifiée pour la première fois. Figurant sur les états du personnel technique — à côté du peintre décorateur et des machinistes — le metteur en scène n'avait certainement pas les attri-

butions qu'on lui connaît de nos jours ; cependant, il devait s'occuper de l'emploi des moyens techniques de la scène, de la lumière, des décors, des costumes, de la figuration, etc.

Si les mises en scène d'Asaki ont plutôt un caractère descriptif scénographique, si les spectacles organisés par C. Aristia (en langue grecque et roumaine) bénéficient des directives « régissorales » d'un *professeur de tragédie*, expression employée dans le théâtre français dans les années 1830, le théâtre roumain trouvera plus tard dans la personne de Costaki Caragiale un animateur de théâtre dont les principes — exposés dans la pièce *O repetiție moldovenească* (Une répétition moldave) prouvent l'importance que celui-ci accordait à la fonction du metteur en scène. On retrouve d'ailleurs C. Caragiale dans la composition de la troupe moldave comme « directeur de scène de la troupe nationale »<sup>6</sup>.

Dans l'évolution de notre théâtre, le contact avec les troupes étrangères, aux côtés desquelles les troupes nationales ont joué sur la même scène, parfois sous la même direction, exercera une grande influence quant au problème que nous discutons ici. Les troupes étrangères venues dans nos pays et même les troupes roumaines avaient des relations étroites avec les agences de théâtre de l'étranger et surtout avec celle du Paris des années qui ont suivi la parution de l'historique préface de *Cromwell*. C'est ce qui explique pourquoi dans la majorité des contrats conclus avec les troupes étrangères venues chez nous, on trouve des clauses détaillées concernant la reproduction fidèle du lieu et du temps de déroulement de l'action par les décors et les costumes. Néanmoins, les metteurs en scène des troupes étrangères (Lebrun, dans la troupe Foureaux, Berger, dans la troupe Sansoni, Lecour dans la troupe de Thérèse Frisch, etc.) se souciaient à cette époque avec prédilection des machines du théâtre, des effets de scène, du caractère spectaculaire<sup>7</sup>.

L'activité du metteur en scène deviendra plus complexe lorsque Matei Millo précisera la fonction de celui-ci dans la troupe, comme « représentant et suppléant des directeurs, qui aura à veiller au fonctionnement des répétitions et des représentations dans de bonnes conditions, à contrôler le maquillage, les accessoires et le décor de chaque représentation et surtout à avoir l'œil sur tout ce qui a trait au succès des pièces, étant chargé de leur mise en scène d'après les conseils des directeurs »<sup>8</sup>. Au point de vue de l'histoire de la mise en scène dans le théâtre roumain, c'est le moment où la condition de directeur de troupe-acteur-metteur en scène deviendra actuelle, lorsque les troupes seront soumises à l'autorité de l'acteur principal (Costaki Caragiale, Matei Millo, Mihai Pascaly, etc.), qui, la plupart du temps, cumulera les qualités d'entrepreneur, de concessionnaire et de directeur de troupe. Théoriquement, au milieu du siècle dernier, dans les années où le théâtre roumain sortira définitivement de la phase du dilettantisme des débuts, la nécessité et le rôle du metteur en scène dans l'art du théâtre seront déjà reconnues. Matei Millo, nommé en 1856 *directeur de scène*, ayant dans ses attributions « tout ce qui a trait à la mise en scène, avec tout ce qui sied à la distribution et à l'étude des rôles et à l'organisation des répétitions et des représentations »<sup>9</sup>, marquera une nouvelle étape dans l'histoire du théâtre roumain, non seulement comme acteur, mais aussi comme metteur en scène, par l'orientation réaliste qu'il imprimera aux mises en scène et à l'interprétation. M. Millo collaborera avec Al. Gatinéau pour la régie. Ce dernier, français d'origine, venu dans notre pays avec une troupe étrangère, avant 1848, restera dans le théâtre roumain et y travaillera jusqu'à sa mort (1883). De Gatinéau, appelé comme metteur en scène à Bucarest en 1860 par Millo, on disait vers la fin de son activité qu'il pouvait être considéré « comme l'introducteur à Bucarest de la science de



la mise en scène des pièces roumaines »<sup>10</sup>. La collaboration entre Millo et Gatineau déterminera une délimitation des fonctions et des rapports entre directeur et metteur en scène. Millo précise que « M. Gatineau, premier metteur en scène du Théâtre National, aura seul le droit de mettre en scène des pièces, tandis que le *directeur de scène* dirigera les études, les essais et les représentations dans la salle des répétitions et sur la scène »<sup>11</sup>. En réalité, les deux artistes se complètent et Millo-Gatineau rempliront ensemble la fonction de directeur de scène. M. Pascaly, chef de l'école d'interprétation romantique, n'est pas moins préoccupé des problèmes de mise en scène. Outre la collaboration fréquente avec Gatineau, Pascaly apporte dans notre théâtre la tendance des représentations graves, profondes, romantiques, des drames historiques. Cependant, ni Millo, ni Pascaly ne seront des metteurs en scène professionnels ; ils demeureront, en premier lieu, acteurs et directeurs de troupe.

Pour la période des débuts du théâtre littéraire, nous ne pouvons reconnaître comme créateurs et organisateurs du spectacle que les acteurs qui cumulent les multiples fonctions utiles à la direction artistique et administrative d'un théâtre. Même Gatineau ne remplira pas encore la fonction de metteur en scène dans son acception moderne. Sans doute, tous ceux dont nous avons fait mention ont de multiples préoccupations artistiques, semblables à celles du metteur en scène contemporain ; mais ce qui caractérise notre théâtre dans cette période, c'est la pratique d'une mise en scène organisatrice, le cumul des fonctions de metteur en scène, d'acteur, de directeur de troupe, concessionnaire, etc., multiplicité qui empêchera le plein exercice des fonctions de metteur en scène proprement dit. Aucun d'entre eux n'exercera cette fonction dans l'acception moderne de la mise en scène. A ce point de vue, la mise en scène n'était pas encore née en tant qu'art véritable et le metteur

en scène n'avait pas encore acquis la place prépondérante qu'il occupera de nos jours dans le théâtre. « En dernière analyse, la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ne nous semble marquée ni par la naissance d'un « art nouveau », ni même, à proprement parler, d'un nouvel art de mise en scène » ; en l'état actuel de nos recherches, la mise en scène paraît seulement à partir de cette époque avoir commencé à prendre conscience d'elle-même »<sup>12</sup>.

L'étude de la fonction artistique de la mise en scène présente des liens étroits avec la nécessité d'étudier les rapports entre metteur en scène et auteur dramatique, entre le spectacle et le texte. La mise en scène moderne, qui se constituera à la fin du siècle dernier, sera une conséquence du désir d'affirmer le rôle de la pensée théâtrale par l'intermédiaire de la mise en scène. Recherchant la réalisation de l'équilibre entre le texte et le spectacle, la régie moderne partira du contenu d'idées de l'œuvre dramatique, elle sera préoccupée par la transposition des idées de cette œuvre en images artistiques, scéniques. La contribution du metteur en scène à l'affirmation du réalisme dans le théâtre, est maintenant des plus importantes, les préoccupations fondamentales de celui-ci étant directement liées à l'esprit analytique vis-à-vis de l'œuvre dramatique, des possibilités d'investigation du milieu et des héros, de la transposition sur la scène de l'œuvre dramatique, d'une manière aussi proche que possible de la vie. Les metteurs en scène de cette époque partent de l'idée primordiale d'axer le travail artistique sur les idées de l'auteur, de mettre en harmonie la création avec le mouvement des idées et la sensibilité contemporaine.

En France Antoine et en Russie Stanislavski seront, déjà à la fin du siècle dernier, les promoteurs d'une nouvelle conception de la fonction du metteur en scène, qui tendra à rapprocher le théâtre de la vérité. En 1887, Antoine à Paris (Théâtre Libre), en 1890 Otto Brahm, Theodor

Wolff et Maximilien Harden à Berlin (Freie Bühne) et en 1898 K. Stanislawski et N. Dantchenko à Moscou (Théâtre d'Art MHAT) créeront les premiers théâtres dans lesquels ils se proposent de renouveler l'art scénique. Quoiqu'il n'y ait pas identité entre les principes de création de ces hommes de théâtre, et quoique le Théâtre Libre d'Antoine sera considéré plus tard — lorsque le Théâtre d'Art de Moscou se dirigera vers un réalisme authentique — comme un exemple de la manière dont la recherche des réalités absolues conduit au naturalisme; quoique Antoine ou Otto Brahm, à l'encontre de Stanislawski et Dantchenko demeureront fidèles au principe suivant lequel l'exactitude est suffisante pour rendre la vérité et l'essentiel et engendreront un théâtre naturaliste qui n'offrira qu'une image incomplète et déformée de la réalité, leur activité débutera quand même par le souci de renouveler l'art du théâtre, de refléter consciemment la réalité.

Antoine — avec le théâtre duquel nos acteurs et nos metteurs en scène, et particulièrement Alexandre Davila, sont venus en contact — est celui qui au moment de la création de son théâtre exigera au théâtre d'offrir l'image même de la vie, de renoncer aux trucs; les acteurs devront choisir des actions simples, directes, d'authentiques *tranches de vie*. Sous l'influence de la doctrine de Zola (*Le naturalisme au théâtre* — 1881), Antoine demandera aux acteurs *le naturel* le plus authentique et le plus possible, et aux décorateurs des éléments vrais, les plus véridiques.

L'apparition de ces principes sera extrêmement importante pour le développement du théâtre et de l'art du metteur en scène dans toute l'Europe et ces principes ont joué un grand rôle dans l'orientation de l'art du théâtre roumain à la fin du siècle dernier, en ce qui concerne la formation d'une école de mise en scène moderne. Le théâtre roumain, du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, évoluera, entraîné par les idées avancées, vers un théâtre moderne.

Il assimilera d'une manière opportune et sans retard les innovations et les conquêtes du théâtre européen. Ainsi qu'il le fera au cours de son histoire, notre théâtre s'emparera organiquement de ces innovations, en leur conférant un caractère nouveau, spécifique.

Si jusqu'à la fin du siècle dernier, les metteurs en scène rempliront une fonction d'un caractère strictement organisateur et administratif, même lorsqu'ils seront les acteurs-directeurs des troupes, la mise en scène commence à affirmer son indépendance, car le metteur en scène réunit sous son autorité les différents procédés de représentation scénique. L'importance de plus en plus marquée du metteur en scène, du directeur de scène, à la fin du siècle, aura une signification spéciale en ce qui concerne la conception et la vision artistique de la transposition de l'œuvre dramatique sur la scène. L'importance prise par la mise en scène, l'apparition des grands acteurs-metteurs en scène qui ne seront plus en même temps directeurs de troupes (Grigore Manolescu, Ștefan Iulian, C. I. Nottara), celle du premier metteur en scène professionnel dans l'acceptation du théâtre moderne (Paul Gusti) auront pour conséquence une plus grande attention accordée au texte dramatique, à la mise en évidence du contenu du drame avec des moyens spécifiques et une vision artistique déterminée par l'époque et par l'auteur<sup>13</sup>.

Il ne fait plus de doute qu'au cours des dernières décennies du siècle dernier les acteurs-metteurs en scène (Millo, Pascaly et particulièrement Gr. Manolescu, Șt. Iulian et C. Nottara) ont contribué dans une large mesure au développement de l'art de la mise en scène, à l'affirmation du rôle créateur du directeur de scène. Cependant, tous ces acteurs ne deviennent metteurs en scène que parce qu'ils ont senti que les déficiences des spectacles sont dues à l'absence de la mise en scène. Acteurs éminents de la scène roumaine, ayant des conceptions avancées sur le théâtre

et une grande expérience de la scène, ils donneront une forte impulsion au développement du théâtre; néanmoins, l'école roumaine de la mise en scène dans le théâtre ne commencera qu'avec Paul Gusti, à la fin du siècle dernier et se consolidera dans les premières décennies de notre siècle avec Alexandre Davila.

L'essor de la régie à la fin du siècle dernier donnera à notre théâtre une empreinte artistique contemporaine, en le plaçant, du point de vue de la conception, dans le mouvement général des idées de l'époque et contribuera dans une large mesure à réaliser un contact étroit entre l'œuvre dramatique et le spectateur. Le fondateur du Théâtre d'Art de Moscou, K. Stanislawski, disait que « le directeur de scène ne saurait être un simple intermédiaire entre l'auteur et le théâtre; il ne peut être une simple sage-femme qui aide à la naissance d'un spectacle. Le metteur en scène doit être capable de penser par lui-même et d'organiser son activité de manière à provoquer chez le spectateur les pensées nécessaires à l'époque contemporaine »<sup>14</sup>.

Les années de la fin du siècle dernier seront des années riches en changements de la substance de l'art du théâtre. Le mouvement théâtral en Roumanie s'avérera être au niveau des réformes artistiques du théâtre européen qui touchent le contenu du théâtre et visent au perfectionnement des procédés mis au service des *idées scéniques*, à l'aide desquels on infusera à l'œuvre dramatique une vie théâtrale nouvelle.

L'art du spectacle de la fin du siècle dernier sera tenu en échec dans le théâtre roumain par les conditions difficiles qui persistent dans le travail de la scène: le petit nombre de répétitions (tout au plus cinq à six), les acteurs qui étudient trois ou quatre rôles par mois, l'effort principal de l'acteur étant consacré à la mémorisation technique du texte, les premières qui ont lieu tous les cinq ou six jours, à raison de quarante-cinq à cinquante pour

une saison théâtrale, la sensibilité des acteurs gaspillée par la mécanisation du processus de création, l'ensemble et la figuration négligés, l'aspect miséreux des spectacles, les décors qui ne sont pas adéquats. « Le théâtre ne peut pas offrir une interprétation supérieure, complétée par une étude consciencieuse et une mise en scène soignée. Une interprétation supérieure ne saurait être obtenue avec les quelques répétitions (et quelles répétitions!), le jeu d'un grand acteur ne peut combler le manque qui provient du fait que le reste de l'ensemble va mal, n'est dirigé par personne »<sup>15</sup>. C'est à la mise en scène que revient la tâche d'écarter la superficialité de la présentation du spectacle et de l'art des acteurs. La fonction de metteur en scène et l'importance de celle-ci du point de vue de la *direction de la scène* est mise de plus en plus en évidence. En 1879, dans un procès-verbal de la Société Dramatique on trouve Millo comme *directeur de scène*, en 1885 Paul Gusti est engagé comme aide de metteur en scène; en 1889, le statut de la Société Dramatique confirme la fonction de metteur en scène de Grigore Manolescu, et une année auparavant — pendant le directorat de I. L. Caragiale — Paul Gusti avait été nommé metteur en scène « pour toutes les représentations roumaines ». En 1889—1890, par suite de l'importance acquise par la mise en scène et de l'impulsion donnée en ce sens par I. L. Caragiale, Gr. Manolescu, Șt. Iulian et C. I. Nottara seront nommés *directeurs de scène*. L'apparition des acteurs (qui ne sont pas directeurs de troupes) comme directeurs de scène est un phénomène caractéristique en ce qui concerne le besoin ressenti par les acteurs de voir s'améliorer l'art du spectacle. Mais le phénomène le plus significatif pour le théâtre de la fin du siècle dernier, sera le développement de la mise en scène professionnelle. C'est avec Paul Gusti (et ultérieurement, dans la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle avec Alexandre Davila)



que commencera l'école roumaine de mise en scène professionnelle, école qui aura un rôle décisif dans l'affirmation du rôle créateur de la mise en scène, dans le renouvellement de l'art théâtral.

La critique de l'époque caractérise P. Gusti, déjà en 1891, comme étant « l'homme d'art à l'esprit libéral, ouvert à tout ce qui possède une véritable valeur artistique »<sup>16</sup>. Gusti entrera dans notre théâtre et y exercera son activité, dans les années où Adolphe Appia disait que : « tout effort sérieux pour réformer notre théâtre se dirige instinctivement vers la mise en scène »<sup>17</sup>. Gusti sera celui qui recherchera le perfectionnement des procédés et des idées scéniques afin d'infuser à l'œuvre dramatique une vie nouvelle. La tendance à accorder de l'importance à celle-ci, à ses idées, à tenir compte de la vision artistique spécifique de chaque pièce, sont caractéristiques à la mise en scène moderne. Même si la conception de Paul Gusti sur cette dernière ne tendra pas à la modification de la structure matérielle du théâtre (une telle modification n'interviendra qu'au début de ce siècle dans le théâtre européen), il procédera à une simplification des moyens artistiques du théâtre, il se détachera de la manière picturale, statique du théâtre des années précédentes et accordera de l'importance aux rythmes spécifiques et essentiels du théâtre. Les préoccupations de Gusti se dirigeront vers la parole, le geste, le mouvement, en écartant la contradiction entre les éléments vivants, rythmiques de l'art théâtral et les fictions statiques, immobilisées sur les grandes surfaces peintes des coulisses. La tendance moderne de Gusti se manifestera dans l'hostilité vis-à-vis du caractère conventionnel du théâtre, dans lequel les éléments vivants et les éléments inertes ne s'harmonisent pas, dans la suppression des machines de scène compliquées et des apparitions (esprits, dieux, fées, démons, etc.) pour accorder en échange plus d'importance à l'idée, à la parole, à l'acteur.

Ce qui deviendra caractéristique au théâtre de la fin du siècle, ce sera l'effort de mettre en relief des héros dramatiques. « C'est l'acteur qui doit captiver tout l'intérêt du spectacle et non ce désert de toile peinte dont on l'entoure, non plus que cet éparpillement d'accessoires et ces machineries artificielles dans lesquels on pulvérise le texte du poète »<sup>18</sup>. En présentant sur la scène les œuvres de la dramaturgie réaliste<sup>19</sup>, P. Gusti introduira dans le théâtre les nouveaux moyens artistiques avec lesquels pourra être créée l'image de l'homme moderne. Sans faire ici l'historique de la personnalité artistique de Gusti – celui qui dirigea l'école roumaine des metteurs en scène – de la détermination de ses caractères artistiques, nous devons dire, ne fut-ce que pour caractériser le moment historique, que l'apparition de P. Gusti dans le théâtre roumain coïncidera avec l'affirmation de la mise en scène fonctionnelle, de la mise en scène moderne, qui écartera les contradictions entre l'œuvre dramatique et le spectacle, entre auteur et acteur, car Gusti fera valoir une conception synthétique du théâtre. Avec Gusti, le metteur en scène acquerra dans le théâtre roumain ses titres de créateur. Gusti sera, déjà à la fin du siècle dernier, un animateur de la vie théâtrale, en conférant un contenu nouveau à la mise en scène et à l'art de l'acteur, un inspireur de la peinture de scène moderne, un éducateur du personnel de scène dans l'esprit d'une nouvelle éthique professionnelle, un animateur de l'ensemble et de la figuration. En somme, Gusti aura été le premier metteur en scène roumain, dans l'acception moderne et spécifique de la notion, qui aura déterminé dans notre théâtre le bond qualitatif de la mise en scène conventionnelle et organisatrice à la mise en scène fonctionnelle artistique. Le concept de la mise en scène moderne s'affirmera dans notre théâtre avec P. Gusti. Nous croyons nécessaire cependant de revenir sur la physionomie artistique de la mise en scène dans cette période.

<sup>1</sup> E. FABRE, *Notes sur le travail du régisseur*, Abeville, Paillart, p. 5.

<sup>2</sup> A. BOLL, *La mise en scène contemporaine. Son évolution*, Paris, 1944, p. 121.

<sup>3</sup> A. VEINSTEIN, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, 1955, p. 152, d'après BHARATA, *Le metteur en scène céleste*, et S. LÉVI, *Théâtre indien*, p. 378.

<sup>4</sup> AKAKIA VIALA, *Histoire de la mise en scène dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1938, p. 176. Cf. A. VEINSTEIN, *ouvr. cité*, p. 126.

<sup>5</sup> *Le programme de l'Ecole de musique et de déclamation de la Société Philharmonique*, publié dans « *Curierul rominesc* », n° 711, 7 janvier 1834.

<sup>6</sup> V. « Albina Rominească », 27 janvier 1840.

<sup>7</sup> L. GÎRZĂ, *Contribuții la cunoașterea începuturilor regiei și scenografiei românești*, dans S.C.I.A. 1956, n°s 1–2, p. 237 et suiv.

<sup>8</sup> Le Règlement élaboré sous le directorat M. Millo-N. Suțu, 1845–1846, qui concerne, entre autres, les attributions du metteur en scène, dans *Manualul administrativ al Principatului Moldovei*, p. 367–375.

<sup>9</sup> *Regulamentul Teatrului cel Mare din București*, Archives de l'Etat de Bucarest, Fonds du Théâtre National, dossier 50/1856, f. 10–11, p. 97.

<sup>10</sup> Idem, doss. 534/1880, p. 13.

<sup>11</sup> Idem, doss. 274/1868, p. 86.

<sup>12</sup> ANDRÉ VEINSTEIN, *op. cit.*, p. 192.

<sup>13</sup> La décision de nommer comme metteurs en scène les trois grands acteurs était la conséquence de l'importance que I. L. Caragiale avait accordée à la mise en scène (P. Gusti sera nommé directeur de scène sous le directorat de Caragiale); les trois nominations ont été faites « pour que les pièces soient bien présentées et mises en scène et parce que la direction de la scène confiée à une seule personne rencontrerait de trop grandes difficultés à cause des différences entre les pièces ». D'ailleurs, après le directorat de Caragiale (1888–1889), le problème de la mise en scène préoccuperà le Comité du Théâtre, qui en 1893 prendra la décision « de donner un plus large développement à la direction de la scène ».

<sup>14</sup> N. GORTCHEAKOV, *Lecțiile de regie ale lui Stanislawski*, E.S.P.L.A., 1955, p. 39.

<sup>15</sup> GR. VENTURA (Arutnev) dans « *Adevărul* », n° 634 du 3 oct. 1890. La critique théâtrale demandait déjà plusieurs années auparavant — en 1879 — une mise en scène soignée: « L'honorée Direction du théâtre devrait rappeler à M. le Directeur de scène — écrivait Fr. Damé — que ses fonctions ne sont pas honorifiques et que sa manière de procéder est contraire à tous les intérêts de la société. On ne lui demande pas des mises en scène somptueuses; mais il est absolument nécessaire que les entrées et les sorties, la manière dont les acteurs passent d'un endroit à un autre, le moment où ils descendent ou montent, la place qu'ils doivent occuper, leurs mouvements, tout, en un mot, soit étudié en détail et fixé d'avance » (« *Romînul* », 30 nov. 1879).

<sup>16</sup> « *Adevărul* », 27 janvier 1831.

<sup>17</sup> A. APPIA, *L'œuvre d'art vivant*, Paris-Genève, 1921, p. 70.

<sup>18</sup> FR. ERLER, dans JACQUES ROUCHÉ, *L'art théâtral moderne*, Paris, 1910, p. 20.

<sup>19</sup> Basé sur la capacité de création des grands acteurs, P. Gusti, soutenu par P. Eliade, introduira plus tard dans le répertoire, à côté des œuvres de Facca, Alecsandri, Hasdeu, Caragiale, les nouvelles productions originales de RONEITI ROMAN (*Manasse*), G. RANETTI (*Săracul Dumitrescu*), D. ANGHEL et ST. IOSIF (*Cometa*), BARBU DELAVRANCEA (*Apus de Soare*), VICTOR EFTIMIU (*Înșir-te mărgărite*). Le répertoire classique universel sera beaucoup élargi: à côté des tragédies antiques de Sophocle, on jouera *Phèdre*, de RACINE, les comédies de MOLIÈRE (*L'avare*, *Le médecin malgré lui*, *Le malade imaginaire*, *Tartuffe*), les tragédies de SCHILLER (*Don Carlos*, *Guillaume Tell*), des drames de SHAKESPEARE (*Hamlet*, *Le Roi Lear*). En même temps, dans le répertoire du Théâtre National, la place des mélodrames sera prise par les pièces de GUY DE MAUPASSANT (*Yvette*) ou EMILE ZOLA (*Thérèse Raquin*) et particulièrement par la dramaturgie réaliste: N. GOGOL (*Le Réviseur*), A.P. TCHÉKHOV (*Demande en mariage*), SUDERMANN (*Magda*), B. BJÖRNSON (*Une faillite*), OTTO ERNST (*Les instituteurs*), H. IBSEN (*Maison de poupées*, *Solness le constructeur*, *Les soutiens de la société*), G. B. SHAW (*Le médecin en dilemme*), M. GORKI (*Les bas-fonds*).

Ich bin Zeuge der Aufführung gewesen, in welcher der verstorbene Künstler des Volkes George Vraca zum letzten Male die Bühne betrat. Es war am Abend des 20. Februars 1964; draußen stürmte und blies es. Der wirbelnde Schnee blendete diejenigen, die sich erdreisteten, diesem unfreundlichen Februar zu trotzen. Und bei solchem Unwetter machten sich dreitausend Zuschauer auf den Weg nach dem Saal des Palastes der Republik, um sich mit Vraca zu treffen. Sie wußten es nicht, daß es zum letzten Mal sein sollte. Andere Hunderte von Leuten harhten draußen im Frost auf den glücklichen Zufall, welcher sie doch noch die vielbegehrte Eintrittskarte erhaschen ließ. Was lockte alle diese Menschen aus den verschiedenen Vierteln der Hauptstadt nach deren Mittelpunkt und unter jene Kuppel, wo doch nur ein gewöhnliches Ereignis, eine Aufführung, stattfand? Was trieb sie hinaus in die Kälte und in den sausenenden Schneesturm? Wir werden versuchen alle diese Fragen hier zu beantworten.

George Vraca war ein beliebter, bewunderter Schauspieler, dessen Name sich auf aller Lippen befand, ebenso wie Eminescus Gedichte oder die Verse der Volksballade *Miorița*. Allen war es bekannt, daß Vraca mit einer furchtbaren Krankheit kämpfte, mit einer Krankheit, welche bisher noch niemanden verschont hat.

Ebenso war es allen bekannt, daß Vraca trotz des Zustands in dem er sich befand, die Schwäche und die Krankheit herausforderte und ohne sich Ruhe zu gönnen (ob dieses Wort überhaupt in der Kunst existiert?), sich durch titanische Arbeit verzehrte, um eine der schwierigsten Rollen der gesamten Schauspielliteratur bekleiden zu können: König Richard III. Es war eine große Leidenschaft und zugleich eine Huldigung des Schauspielers für den Schöpfer dieses Stücks. Vracas Herz schlug noch zu der Zeit, als die Menschen überall in der Welt Shakespeare-Gedächtnisfeiern veranstalteten.

# GEORGE VRACA — DARSTELLER KÖNIGS RICHARD III.

*Mihai Florea*

Ein Schauspieler mit zerrütteter Gesundheit, der an einer derartigen Rolle arbeitet, das ist eine Tatsache, aus der allein schon Legenden geschöpft werden könnten. In der Tat handelt es sich nicht nur um irgend eine Sage, sondern um eine von vielen Tausenden von Augenpaaren gesehene, unvergeßliche Wahrheit.

Shakespeare ist der dramatische Dichter, welcher in den letzten vier Jahrhunderten, ohne Rücksicht auf deren Wert, alle Schauspieler der Welt, — die einen zur allgemeinen Anerkennung erhebend, etliche niederwerfend, — angezogen hat. Der große Dichter unserer Nationalliteratur Mihai Eminescu hat eine Erklärung gefunden, mit der er diese außergewöhnliche Anziehungskraft rechtfertigt: „Vielleicht hat es keinen tragischen Autor gegeben, welcher mit Überlegenheit seinen eigenen Stoff beherrscht, welcher mit höherem Selbstbewußtsein alle Fäden seines Werkes gewebt hätte wie eben Shakespeare“<sup>1</sup>.

Es war nicht das erste Zusammentreffen des Schauspielers George Vraca mit einem shakespeareischen Helden; in seiner über vierzigjährigen Laufbahn hatte der Schauspieler anderen zwölf Gestalten, die von dem Genie des Titanen von Stratford on Avon geschaffen wurden, Leben eingeblóßt,





2. Szene, IV. Aufzug (Nach der  
Krönung)  
Theo Partish — *der Page*, George  
Vraca — *Richard III.*



2. Szene, 1. Aufzug  
(die Szene am Sarg  
Heinrich des Sech-  
sten)  
George Vraca — Ri-  
chard III., Lia Şahi-  
ghian — Lady Anna

davon Hamlet, Romeo, Heinrich V., Troilus, sowie andere verschiedene Rollen im „Sommernachtstraum“, „König Lear“, „Wie es euch gefällt“, „Der Kaufmann von Venedig“ und „Lady Macbeth“ erwähnt seien.

Er hatte also die Möglichkeit gehabt, das von Shakespeare — diesem „Geschichtsschreiber der Ewigkeit“ wie ihn Renan nannte — erbaute, Gebäude gründlich zu durchdringen. Vraca hatte sich in seinen früheren Darstellungen mit der shakespearischen Bühnenwelt vertraut gemacht, welche, obwohl in Raum und Zeit begrenzt, uns jedoch durch ihre künstlerischen Ausdehnungen und menschlichen Implikationen als unbegrenzt vorkommt.

So wie Heine bemerkte, der Hauptheld, welcher im Mittelpunkt des shakespearischen Werkes glänzt, ist eben die Menschheit. In den Schöpfungen, welche König Richard III. voraussingen, hatte der Schauspieler George Vraca diese Züge der Beständigkeit und Universalität, welche Shakespeares Dramaturgie kennzeichnen, hervorgehoben.

Die tiefgründige, zeitgemäße und eigentümliche Anschauung, welche den Schauspieler beim Ausarbeiten dieser Rolle belebte, enthielt auch die Bestandteile früherer Erfahrungen und faßte ältere Quellen zusammen. Das Labyrinth der Seele Richards durchlaufend, hat Vraca die von der Fachwelt aufgestellten Kennzeichen

und vorgenommenen Analysen benutzt, doch blieben ihm gleichzeitig als ständige Auffassung seines Ausgangspunkts, die Ideen, Eingebungen und die Absichten, die eben das Werk Shakespeares enthält. In seiner szenischen Darstellung Richards war es deutlich daß Vraca den shakespeareischen Helden als das Gebilde eines Autors behandelte, welcher nicht bloß Dichter, sondern dabei auch Historiker gewesen ist, in dieser Beziehung denjenigen Geschichtsschreibern gleichend, welche uns „...nicht bloß eine Nomenklatur des Geschehenen, ein staubiges Herbarium der Ereignisse lieferten, sondern die Wahrheit verklärten durch Gesang, und im Gesange nur die Stimme der Wahrheit tönen ließen“<sup>2</sup>. Als Grundlage zu seiner schöpferischen Arbeit unternahm der Schauspieler eine gründliche Untersuchung des Zeitalters, in welchem Richard gelebt, sowie das Studium der damaligen Gesellschaft; er verschärfte die Empfindsamkeit, aber auch seine persönliche Unterscheidungskraft und das Gefühl des geschichtlichen Sinnes, indem er dieses Stück nicht bloß als literarisches Werk, sondern auch als ein Bruchstück authentischer Geschichte betrachtete.

Beim Entwurf des seelischen und physischen Bildnisses Richards als literarische Gestalt, bemerkt man wie manche seiner Züge sich treffend abzeichnen, andere dagegen in seinem ihm eigenen Spinnwebgewebe streng verborgen bleiben. Dieses Gefüge beinhaltet große Schwierigkeiten für die szenische Verwirklichung des Helden und fordert vom Schauspieler nicht nur Talent, sondern eine große, durch Kultur unterbaute Erfahrung. Die Kunst zu beherrschen, die Stimmfarbe zu wechseln, dem Blicke einen besonderen Glanz zu verleihen, an etwas zu denken, anderes zu reden und ein drittes zu handeln, als Fraueneroberer zu erscheinen, trotz seines erschreckenden Aussehens, das Lächeln dazu zu benutzen, um das innerliche seelische Gift zu verhehlen, dieses sind einige der schwierigsten Aufgaben welche

selbst von den erprobtesten Schauspielern fordern, sich bis ins Einzelne, in die Rolle einzuleben.

Richard ist zwar ein Verbrecher, aber „Er produziert nicht nur Kompendien über das Kriminalrecht, nicht nur Strafgesetzbücher und damit Strafgesetzgeber, sondern auch Kunst, schöne Literatur, Romane und sogar Tragödien, ...“<sup>3</sup>. Shakespeare stellte sich einen Richard vor, welcher sich durch den Willen, durch die Intelligenz und durch seine Entschlossenheit geltend macht und welchem eine gewisse Erhabenheit nicht abzusprechen ist. Der Autor umreißt ihn in all seiner großen psychologischen Verwicklung; es ist eine Tatsache, daß Shakespeare vom sozialen und menschlichen Standpunkte aus gesehen den englischen König als Mörder und Usurpator beschuldigt, es ist ihm aber unmöglich zugleich sich eines Gefühls der Achtung jenem gegenüber zu enthalten. Die Auslegung George Vracas ist vielseitig und umfassend: sein Held war entsetzlich, so wie ein Mörder selbstverständlich sein sollte, aber er besaß auch etwas außergewöhnliches, achtungsgebietendes, ein furchtbares Aussehen. Um diese Charakterdualität wiedergeben zu können, unternahm der Schauspieler einen Prozeß der Auseinanderlegung der Persönlichkeit und einen anderen der Zusammensetzung deren Bestandteile, wobei er auf die künstlerische und logische Einheit bedacht war.

Ein anderer auffallender Zug Richards ist der Zynismus. In einer den shakespeareischen Zynikern gewidmeten Studie bemerkte Lunatscharsky, daß „die erste und erhabenste Figur dieser Eigenart Richard III.“<sup>4</sup> sei. Diesen Zug des Helden unterstreichend hat uns der Schauspieler ein Genie der abscheulichsten Erfindungen vorgeführt, einen Mann, welchem das Bedenken und die Gefühle fremd geblieben sind. Richard tötet um seinen Zweck erreichen zu können; er schiebt alles was sich ihm widersetzt beiseite, fast ohne das Gewissen zu haben, daß er in der Tat einen Mord begangen hat, sondern er verwechselt





einfach diese rohe Lust in seinem Gehirne mit den politischen Handlungen. Die Gelassenheit, das Gleichgewicht und die Selbstbeherrschung durch die der Schauspieler solche Missetaten befahl, bedeuten eben den gewaltsam ungestümen oder den verborgenen Zynismus des shakespearischen Helden.

Richard ist ein geschickter Menschenkenner, er versteht es ausgezeichnet sich Menschen anzunähern, die für ihn von Nutzen sind; wie und womit er sie bezahlt, gibt Anlaß zu verblüffenden Leistungen. Es genügt, wenn wir uns der berühmten Szene erinnern, in der die anbetenden Worte, die er an Lady Anna am Sarge Heinrich des Sechsten richtet, deren Herz berühren.

Der Dichter Heinrich Heine hat un-  
 ein · wunderbare Schilderung dieser Szene  
 hinterlassen: „Richard befiehlt den Leichen-  
 trägern mit herrischer Stimme, den  
 Sarg niederzusetzen, und in diesem Mo-  
 ment richtet er seine Liebeswerbung an  
 die schöne Leidtragende... Das Lamm sieht  
 schon mit Entsetzen das Zähnefletschen  
 des Wolfes, aber dieser spitzt plötzlich  
 die Schnauze zu den süßesten Schmeichel-  
 tönen... Die Schmeichelei des Wolfes  
 wirkt so erschütternd, so berauschend  
 auf das arme Lammgemüt, daß alle  
 Gefühle darin eine plötzliche Umwandlung  
 erleiden... Und König Richard spricht  
 von seinem Kummer, von seinem Gram,  
 so daß Anna ihm ihr Mitleid nicht ver-

Kampfszene aus dem  
 V. Aufzug  
 Cristea Avram —  
 Richmond, George  
 Vraca — Richard III.

sagen kann, um so mehr, da dieser wilde Mensch nicht sehr klagesüchtig von Natur ist... Und dieser unglückliche Mörder hat Gewissensbisse, spricht von Reue, und eine gute Frau könnte ihn vielleicht auf den besseren Weg leiten, wenn sie sich für ihn aufopfern wollte... Und Anna entschließt sich, Königin von England zu werden.“<sup>5</sup>

Großartig war die Darstellung welche Vraca dieser Szene gewährte. Indem er Richards Tirade vortrug, flammte es in seinen Augen und er ward schön (die Schönheit war ihm übrigens angeboren, sie hat ihn niemals verlassen und sie ist stets unabhängig von der Maskenverschiedenheit ihres Herren geblieben). Gleichzeitig erschien er häßlich, aber erobernd, verstümmelt, aber interessant, eine sonderbare, außerordentliche Anziehungskraft ausströmend. Es schien, als ob das Ungeheuer in den süßesten Tönen flötete, so verlockend schallten die Worte, welche Vraca aussprach. Dieses Geflecht von untrügerischer Schönheit und abstoßender Niedertracht scheint dem Helden angeboren zu sein; dieser soll einen gewissen männlichen Reiz besitzen, womit es ihm zuerst gelingt, sich Lady Anna dem Weibe zu nähern, um sie danach vollkommen zu unterwerfen.

Das Übergewicht, welches Shakespeare überall in seinem Werk und insbesondere in seinen Historien, den sogenannten „königlichen Chroniken“ dem Kampfe zuschreibt, ist durchaus bekannt. Einer der shakespearischen Helden, welcher hervorragend auf der Idee des Kampfes aufgebaut wurde, ist Richard, dessen qualvolles Leben mit Kabbalen, Zerstörungsplänen, Grausamkeiten und Kämpfen überfüllt wurde, die ihm den Genuß der eigentlichen Ruhe versagten. Dieses bestimmenden Zuges des Helden bewußt, hat ihn Vraca mittels einer innerlichen überströmenden Dynamik auf der Bühne verkörpert, indem er dessen stetige Unruhe und Beweglichkeit darzustellen verstand; es war eine Dynamik der Gefahren, des Kampfes mit der Unsicherheit, ein Gleichgewichtsspiel am Rande

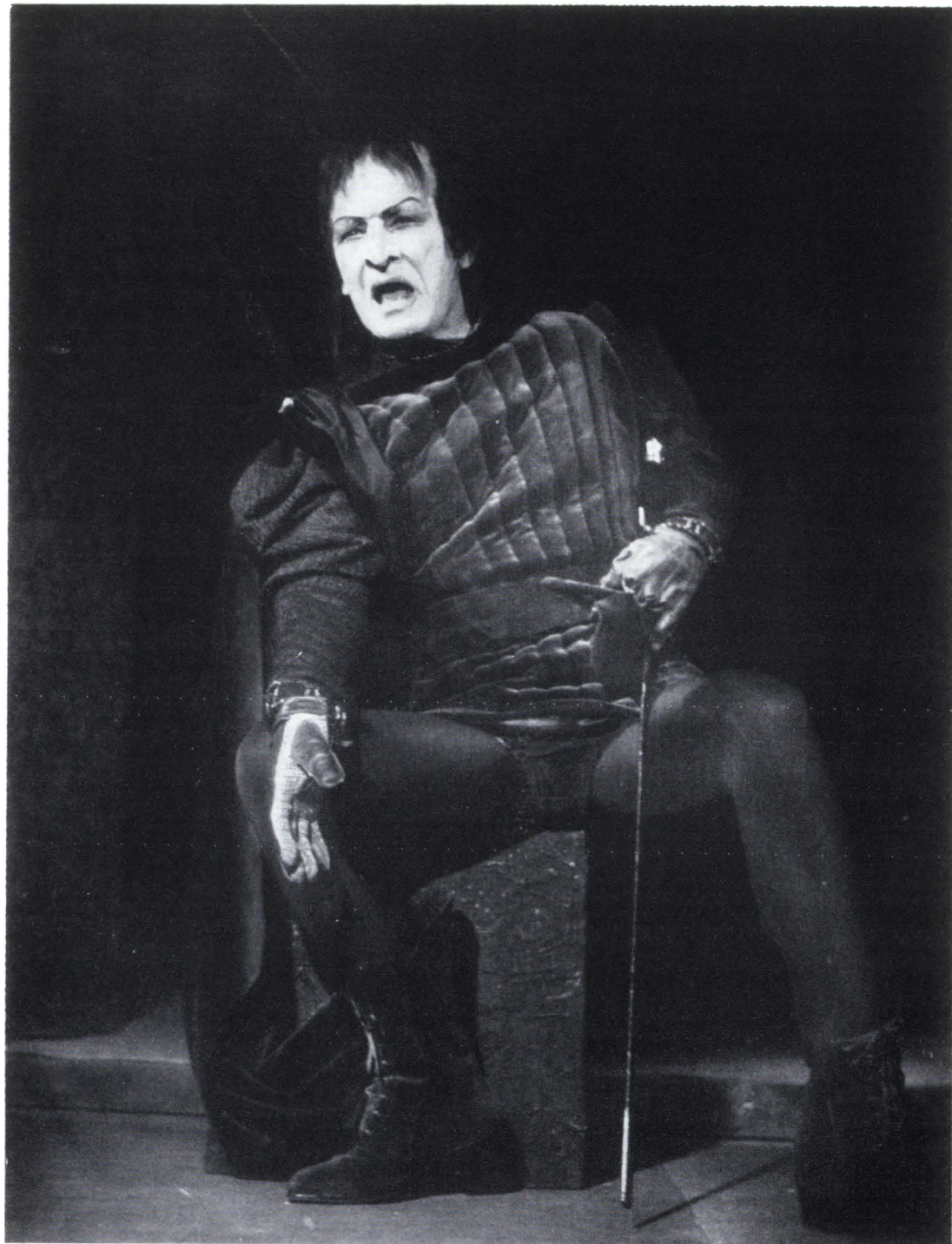
des Abgrunds. Die Eigenart, in welcher Vraca spielte, ermöglichte den Zuschauern, Richard jedweden Augenblick entweder siegreich oder beinahe in Todesgefahr zu sehen. Ich hoffe keinen Irrtum zu begehen, wenn ich bemerke, daß während der ganzen Aufführung der Schauspieler nur ein einziges Mal, und zwar in dem Augenblick der Krönung und da nur für einige Sekunden, sich niedergesetzt hat.

Zu dieser Auffassung des Helden und der gesamten Aufführung hat selbstverständlich der Spielleiter, Ion Şahighian bemerkenswert beigetragen, wobei er in Vraca den idealen Darsteller fand.

Die Verwirklichung seiner komplizierten und grausamen Pläne zwingt Richard verschiedengestaltig zu erscheinen, sich die Stimme zu ändern, jedes Mal anders zu erscheinen, d. h. zu spielen. Und man bemerkt es tatsächlich, wie der große Zyniker in hohem Grade Schauspieler ist; er verstellt sich geschickt, mit schönen Worten und guten Gedanken liebäugelnd, und zaubert das Trugbild der Aufrichtigkeit hervor; er versteht sogar galant zu lächeln. George Vraca hat diesem Zug der Gestalt einen Sinn verliehen und er hat uns Richard nicht einzig als einen Tyrannen sondern auch als „Schauspieler“ dargestellt.

Als Besitzer eines umfassenden künstlerischen Vermögens hat sich Vraca bemüht sich die komplizierte Lebensbeschreibung des Helden anzueignen, indem er dessen seelische Windungen mit einem Verständnis und einer Genauigkeit zurückgelegt hat, welche allein der eigentlichen Schöpfung Erhabenheit und Natürlichkeit verleihen konnten. Hier war aber nicht die Rede von jener Fertigkeit, welche dem Theoretiker H. T. Röscher gemäß „die Geister Richards III., Shylocks oder Hamlets als abstoßend charakterisierten“<sup>6</sup> auch die Darsteller dieser Rollen beeinflussen könnten. Der deutsche Forscher meinte, er sei sozusagen imstande, die „Bühnenfertigkeit“ derer sich





3. Szene, I. Aufzug (Richard erwidert  
Königin Margaretas Fluch)



Shakespeare, indem er diese Persönlichkeiten schuf, schuldig gemacht hätte, zu bekämpfen, eine „Fertigkeit“, welche die Schauspieler in ihrer szenischen Darstellung hätte zur Routine verführen können. Eigentlich handelt es sich um eine äußerst perfektionierte Technik, die Shakespeare beim Aufbau dieser und anderer Typen benutzt und welche allen Schauspielern als Vorbild in ihrer szenischen Bearbeitung der betreffenden Gestalten dienen sollte. Dem Schauspieler George Vraca ist es gelungen, diejenige Meisterschaft zu erreichen, welche sich durch ein vollkommenes Aneignen und die Vertiefung aller Einzelheiten der psychologischen Grundlage der dargestellten Person charakterisiert. Der Schauspieler hat keinen Augenblick den Eindruck einer erfundenen Geschicklichkeit ausgeübt, er ist dagegen tief dramatisch und natürlich gewesen und erweckte echte Erschütterungen durch seine hohe intellektuelle Feinheit und künstlerische Spitzfindigkeit.

Einem dramatischen Dichter, welcher die historische Vergangenheit besingt, sollen „das Wesen und der Körper verschollener Zeiten“ sichtbar geworden sein, sagte Shakespeare. Er selbst hat in seinem eigenen Werke die Gültigkeit dieser Wahrheit bewiesen. Aber indem er die Vergangenheit betrachtet, ist es dem dramatischen Dichter unmöglich sich in einem Kältezustand zu behalten, der dem Wissenschaftler, welcher Versteinerungen zu studieren hat, eigen ist. Shakespeare ist einer von denjenigen genialen Autoren, welche vorausgehende Zeitalter und Menschen beschreiben und ihnen dabei die Färbung ihrer eigenen Gefühle verleihen. Dem Dichter gleich, ist es auch dem Schauspieler, welcher auf der Bühne die Gestalten der Vergangenheit belebte, ebenso unmöglich gewesen, diesen die eigenen Ansichten, Gedanken und Gefühle zu versagen. Derartig hat auch Vraca das Bildnis Richards belebt; der Schauspieler gab sich nicht mit einer korrekten Wiedergabe der moralisch-politischen Eigenschaften der Persönlichkeit zufrieden,

sondern verwirklichte einen Charakter, der die Wahrheit, die Leidenschaft und den eigenen Gemütszustand umfaßte. Die kämpferische Haltung Richards Mordtaten gegenüber ist nicht nur vernünftig sondern auch leidenschaftlich gewesen, indem der Schauspieler seine eigene innerlich-zeitgemäße Anschauung über die Rolle äußerte.

Die Art in welcher Shakespeare Richard III. auffaßte, hat im Laufe der Jahrhunderte seitens des Publikums eine so hohe Zustimmung erhalten gerade weil sie dessen Einbildungskraft und Ansprüchen entsprechend gewesen ist. Die rumänischen Zuschauer haben in der Darstellung George Vracas einen Richard gesehen, welcher, dem shakespeareischen Vorbilde getreu, ihrer Vorstellung über den berühmten und schauerlichen Herzog von Gloster entsprach. Deswegen belohnten Beifall und hohe Anerkennung die Bemühungen des Schauspielers.

Das Geheimnis (wenn Studium, Talent und Eingebung als Geheimnis betrachtet werden können) des Erfolges Vracas in dieser seiner dreizehnten und letzten shakespeareischen Rolle bestand darin, daß der Schauspieler von einer großen Wahrheit, die unser Dichter Mihai Eminescu richtig bemerkt hat, ausgegangen ist: „Shakespeare hat über den Menschen geredet -- über den Menschen so wie er ist. Sein Säufer ist nämlich ein Säufer, sein Held ist ein Held, sein Narr ist ein Narr, sein Skeptiker ist ein Skeptiker und jedermann wurde im Überfluß mit seiner eigenen Charakterfarbe überworfen, denn das Volk begreift was es erblickt und Shakespeare ist durchaus dem eigenen Volke eigen gewesen“<sup>7</sup>. Diese Rolle anscheinend versuchte der Schauspieler ihr die vom Verfasser zuge dachte Gestaltung zu verleihen, und ohne zu vergessen, daß jener die Welt und die Helden mittels der Volksansicht erzeugte, gebrauchte Vraca diejenige szenische Redensart von hohem künstlerischen Auftreten, welche zugleich durchaus zugänglich war und welche ihm den Weg



1. Szene, III. Aufzug (in Richard keimt  
der Gedanke Hastings zu beseitigen)

nach dem Gemüt und dem Verständnis der Zuschauer ermöglichte; er hat also eine realistische und allgemein verständliche Darstellung gebracht, in welcher die Achtung dem Texte und dem shakespeareischen Sinne gegenüber in der szenischen Übertragung streng mit einer persönlichen Anschauung verbunden war.

Der große Künstler George Vraca hat sich die Rolle Richards III. mit der Erregung, der Gewissenhaftigkeit und mit dem Eifer eines Debütanten, angeeignet, Eigenschaften welche aber durch die Meisterschaft des Höhepunktes und den Olympianismus seiner Reife verdoppelt wurden. Er hat eine schöpferische Studie unternommen, die er zu einem eigenartigen Aufbau

geführt: die Charakteristik dieser Ausarbeitung bestand in der Einheit der Auffassung, des Stils, der dramatischen Kraft einerseits, in der Mannigfaltigkeit der Akzente, und der Töne andererseits. Durch sein dramatisches Spiel ist es dem Schauspieler gelungen das Verständnis und den allgemeinen Geschmack anzuregen. Seine durch die Absichten und die Ideen aller ihrer Gegensätze gärende Darstellung, hat sich durch eine außerordentliche Klarheit und einen intellektuellen Edelsinn charakterisiert. Die Juwelen der Intelligenz und der Begabung förderten die Schöpfung der Rolle König Richards III., die wir diesem eingebungsreichen Schauspieler verdanken, der George Vraca gewesen ist.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> MIHAI EMINESCU, *Scrieri politice și literare* (Politische und literarische Schriften), Bukarest, 1905, S. 58.

<sup>2</sup> HEINRICH HEINE, *Shakespeare's Mädchen und Frauen*, in *Sämtliche Werke in vier Bänden*, II, Leipzig, 1887, S. 395.

<sup>3</sup> KARL MARX — FRIEDERICH ENGELS, *Über Kunst und Literatur, eine Sammlung aus ihren Schriften*, hrsg. von Michael Lifschitz, Berlin, 1949, S. 68.

<sup>4</sup> A. W. LUNATSCHARSKY, *Despre literatură* (Über Literatur), Editura de stat pentru literatură și artă, Bukarest, 1960, S. 471.

<sup>5</sup> HEINRICH HEINE, a.a.O., S. 438.

<sup>6</sup> HEINRICH THEODOR RÖTSCHER schrieb dies in *Die Kunst der dramatischen Darstellung*, Arbeit welche von der hegelschen idealistischen Ästhetik beeinflusst ist. Sie wurde in Rumänien von Mihai Eminescu, nach der 1864 erschienenen zweiten Ausgabe übersetzt. (Siehe IOAN MASOFF, *Eminescu și teatrul* (Eminescu und das Theater), Editura pentru literatură, Bukarest, 1964, S. 119).

<sup>7</sup> Siehe Bibliothek der Akademie der RVR, Hs. 2257, Folio 52 Umseite.

Photographien: N. ȘVAICO



# LE THÉÂTRE ROUMAIN DE MARIONNETTES, ART ANCIEN ET ART MODERNE

*Letiția Gîțză*

Théâtre de marionnettes — création d'art authentique, théâtre de marionnettes — fait artistique contemporain, voilà des notions qui marquent dans une grande mesure sur le plan mondial l'essence des préoccupations actuelles en matière d'art des marionnettes. On se trouve en présence d'un effort commun, manifesté d'ailleurs dans les rencontres internationales qui ont eu lieu ces dernières années à Bucarest et à Bochum (R.F.A.), à Varsovie et à Colwyn-Bay (Grande Bretagne) en vue de définir les possibilités spécifiques d'expression du théâtre de marionnettes, par rapport aux autres arts et d'élever ces possibilités à un niveau d'expression supérieur. La tendance marquée à ne plus considérer le théâtre de marionnettes comme un divertissement mineur, et la compétition largement ouverte à la fantaisie et à l'esprit novateur dans la pratique mondiale de cet art, mènent directement vers la constitution d'une théorie qui créerait une base scientifique à l'activité artistique des monstres de marionnettes. Le souci de mettre l'accent sur le travail intellectuel dans le théâtre de marionnettes et de donner à celui-ci la place qui lui revient parmi les différentes manifestations de la culture contemporaine, devient aussi de plus en plus évident. Et, dans ce sens, se manifeste au premier plan l'effort d'exprimer dans un langage moderne la pensée contemporaine, de présenter au public d'aujourd'hui, par des moyens spécifiques, en même temps que le détail de la vie quotidienne et au-delà de celle-ci, les idées généreuses, les conceptions philosophiques, les élans poétiques de l'époque. La puissante offensive de rajeunissement de l'art des marionnettes en tant que modalité artistique, d'exploration de plus en plus audacieuse des possibilités, non encore mises en valeur, du genre, est riche de signification dans l'étape actuelle. Mais l'attention des créateurs n'en est pas moins retenue par le souci de conserver ses traits caractéristiques à cet art, qui a prouvé sa vitalité au long d'une évolution

millénaire. Son caractère populaire, ses liens avec l'actualité immédiate et la spontanéité de la satire demeurent encore les traits essentiels du théâtre de marionnettes. Conformément à ces grandes lignes et en tant que condition d'une création intime, l'idée de ne pas sacrifier aux tentations de la technique la grâce naïve de la marionnette, son humanité secrète, s'impose nettement. C'est ce que d'ailleurs démontrent brillamment les « cartons » d'Yves Joly, le « Guignol » de Jean Wilkovski, le récital d'Obratzov, les représentations de la troupe « The Hogarth Puppets » de Londres ou celles du Théâtre Central de Sofia.

S'efforçant d'échapper au critère étroit de l'utilité pédagogique, le théâtre de marionnettes s'adresse à un public de plus en plus large, à des spectateurs de tout âge, en marquant ainsi son évolution dans l'ensemble des idées fondamentales qui gouvernent le développement du théâtre dans sa totalité. Le problème du « travail théâtral scientifique », la lutte contre la routine et la nécessité de l'expérience « pour une nouvelle compréhension de l'humanité », l'intérêt manifeste pour la « théâtralité » et pour la possession intégrale de la profession théâtrale, voilà autant de problèmes qui sont de nos jours largement débattus par les spéciali-

Fig. 1. — Théâtre de marionnettes d'Oradea. Scène de *Harap Alb* d'après Ion Creangă (mise en scène : Francisca Mișanu ; décors : Paul Fux).

stes<sup>1</sup>, et qui intéressent dans une égale mesure le théâtre de marionnettes. Il est peut-être, de prime abord, assez difficile de croire que des problèmes aussi importants traversent l'espace menu destiné au théâtre de marionnettes. Peut-être que la force de ce théâtre réside dans l'adresse avec laquelle ses créateurs cachent l'effort dépensé dans le processus d'élaboration sévère du fait artistique ; on pourrait même dire que l'ingéniosité des montreurs de marionnettes consiste justement dans la discrétion avec laquelle ils laissent aux spectateurs l'illusion qu'ils improvisent chaque fois, et qu'ils le font pour eux.



Intégré dans le phénomène de culture roumaine, à son orientation et à ses exigences, le théâtre de marionnettes roumain, apporte, dans l'ensemble du mouvement mondial de cet art, par les résultats obtenus

le long de ses quinze années d'activité, sa part de contribution à la fixation de la physionomie moderne, à la définition du spectacle qu'il représente en tant que création artistique, avec ses implications directes dans la vie contemporaine. Ce qui veut dire que les montreurs roumains de marionnettes mettent leur art au service des idéals avancés de notre époque, qu'ils sont pénétrés de tendances rénovatrices conformes aux exigences esthétiques actuelles, qu'ils se tiennent constamment au courant des idées nouvelles sur le théâtre et l'art en général. Ayant un rôle bien déterminé dans l'œuvre d'éducation des jeunes générations, le théâtre de marionnettes de Roumanie, élève le « métier » au-delà des limites du jeu d'enfants, vers les objectifs d'un art majeur, ce qui explique ses succès dans les nombreuses compétitions internationales auxquelles il a participé, ainsi que l'estime dont il jouit parmi les spécialistes du monde entier. Ce qui explique sa rapide évolution et l'importance spéciale que ce genre de théâtre a acquise dans l'ensemble de manifestations artistiques roumaines. Il s'agit d'un genre nouveau dans l'histoire du théâtre roumain, d'une forme d'expression spécifique de la création dramatique réaliste, en un mot d'un art nouveau. En effet, malgré la persistance jusqu'à nos jours de certaines formes de spectacle populaire qui militeraient en faveur d'une lointaine tradition du théâtre de marionnettes dans notre pays, la pratique du genre littéraire, professionnel, à l'exception de quelques tentatives isolées — n'apparaît comme telle que dans les années récentes du régime de démocratie populaire.



On dispose relativement de peu de matériel documentaire concernant l'histoire du théâtre roumain de marionnettes ; souvent, les informations se contredisent et les opinions sur l'origine de ce théâtre dans notre pays ne s'accordent pas toujours. Ce que l'on sait pertinemment, c'est que le







Fig. 2. — Théâtre de marionnettes «Țândărică » (poupée créée par Ella Conovici).





Fig. 3. -- Théâtre de marionnettes de Craiova. Scène de *Păcală* par Brîndușa Zaița (mise en scène : Horia Davidescu ; décors : Eustațiu Gregorian).

théâtre de marionnettes représente l'une des plus anciennes formes de manifestation du genre dramatique dans notre pays ; qu'avant la création des premiers théâtres en langue nationale on jouait des pièces sur la scène des marionnettes, et enfin, que les premiers textes dramatiques de l'histoire de notre littérature étaient destinés à ce genre de théâtre. Un manuscrit de l'Académie de la R.P.R., daté de 1806, nous fournit l'information suivante : une brève pièce de théâtre, d'inspiration originale, constituant une satire à l'adresse de la noblesse de l'époque « est jouée, faute de théâtre, aux marionnettes »<sup>2</sup>. Malheureusement, pendant tout le dernier siècle aucun document ne viendra confirmer la pratique de ce genre de théâtre ; on peut cependant mentionner quelques allusions à l'existence et à la continuité du théâtre de poupées populaire, forme spécifique

d'expression dans l'ensemble du drame populaire roumain. En dehors du théâtre religieux des « Hérodes » ou du théâtre des « haïdouks », l'esprit créateur du peuple se manifestait avec vigueur et par des moyens artistiques originaux, dans ce qu'on appelait « le jeu des marionnettes », connu dans l'histoire de notre théâtre à peine au commencement du siècle dernier sous le nom de « Vicleim ».

Il est vrai qu'avant cette date on mentionne sur le territoire roumain la farce turque « Karagöz », ce qui ferait croire que le jeu de marionnettes roumain dériverait de cette forme de théâtre populaire dont l'influence s'exerçait sur un vaste territoire. Distraction favorite de l'ancienne société féodale, à laquelle participait le prince régnant et la grande noblesse, la représentation du « Karagöz » est décrite avec assez de détails par Fr. Sulzer, dans



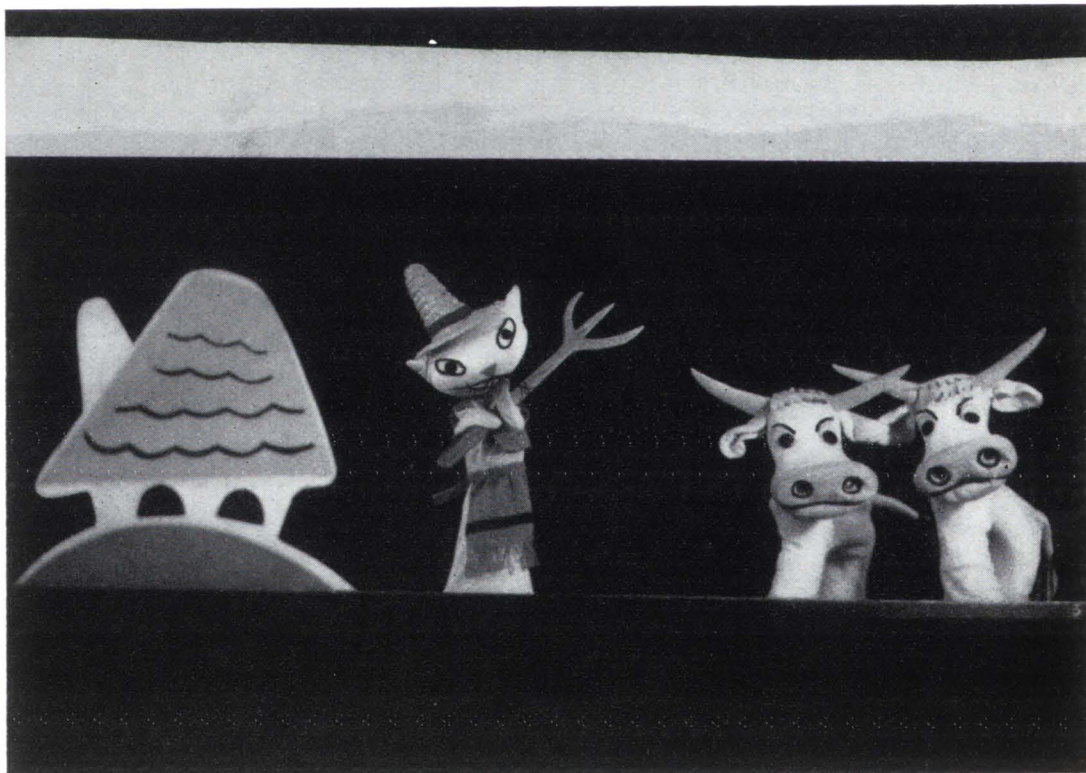
sa *Geschichte des transalpinischen Dacien*. A l'appui de l'ancienneté dans le vocabulaire de la langue roumaine du mot « karagöz », on peut invoquer aussi le glossaire de l'*Histoire hiéroglyphique* de D. Cantemir (1705), qui lui donne le sens de « poupée paillasse renommée ».

Des points de vue nouveaux<sup>3</sup> sur l'histoire du théâtre de marionnettes mondial font remonter les origines de la farce « Karagöz » non seulement à la tradition orientale, mais aussi aux formes archaïques du théâtre de marionnettes de la Grèce antique. Etant donné que le théâtre de marionnettes prend naissance et se développe au milieu du théâtre des masques, qu'il ne fait que reproduire à une moindre échelle, et que l'origine de la marionnette se confond avec celle de l'acteur, on peut facilement en déduire que les mimes grecs ont trouvé leur correspondant dans la marionnette et qu'après la chute de Byzance, le « Karagöz » turc demeure le seul témoin de ces antiques marionnettes grec-

ques<sup>4</sup>. Une confirmation éloquente de la thèse selon laquelle la marionnette ne ferait que reproduire en petit le masque du théâtre nous est fournie par l'apparition dans la *commedia dell'arte* de Pulcinella, héros principal du théâtre de marionnettes italien, qui devient bientôt le modèle et la proche parente de Punch et de Pétrouschka, de Polichinelle et de Hans Wurst.

Dans la même lignée de la comédie antique, continuée à travers les siècles par les farces populaires et les jeux de saltimbanques, et reprise après par les masques de la *commedia dell'arte*, Pulcinella rencontre aussi le « Karagöz » turc et implicitement « Vasilaké », le personnage central du théâtre roumain de marionnettes. Les mêmes qualités de combativité et d'humour, de spontanéité et de facilité d'improvisation, attestent la filiation commune de ces héros; de même, la construction dramatique du jeu est commune à tous les théâtres de marionnettes populaires, à savoir : la succession de brèves esquisses

Fig. 4. Théâtre de marionnettes de Cluj. Scène de « Huit histoires d'animaux » d'après M. Zsigmond (mise en scène : Ildiko Covacs; décors : Edit Botar).



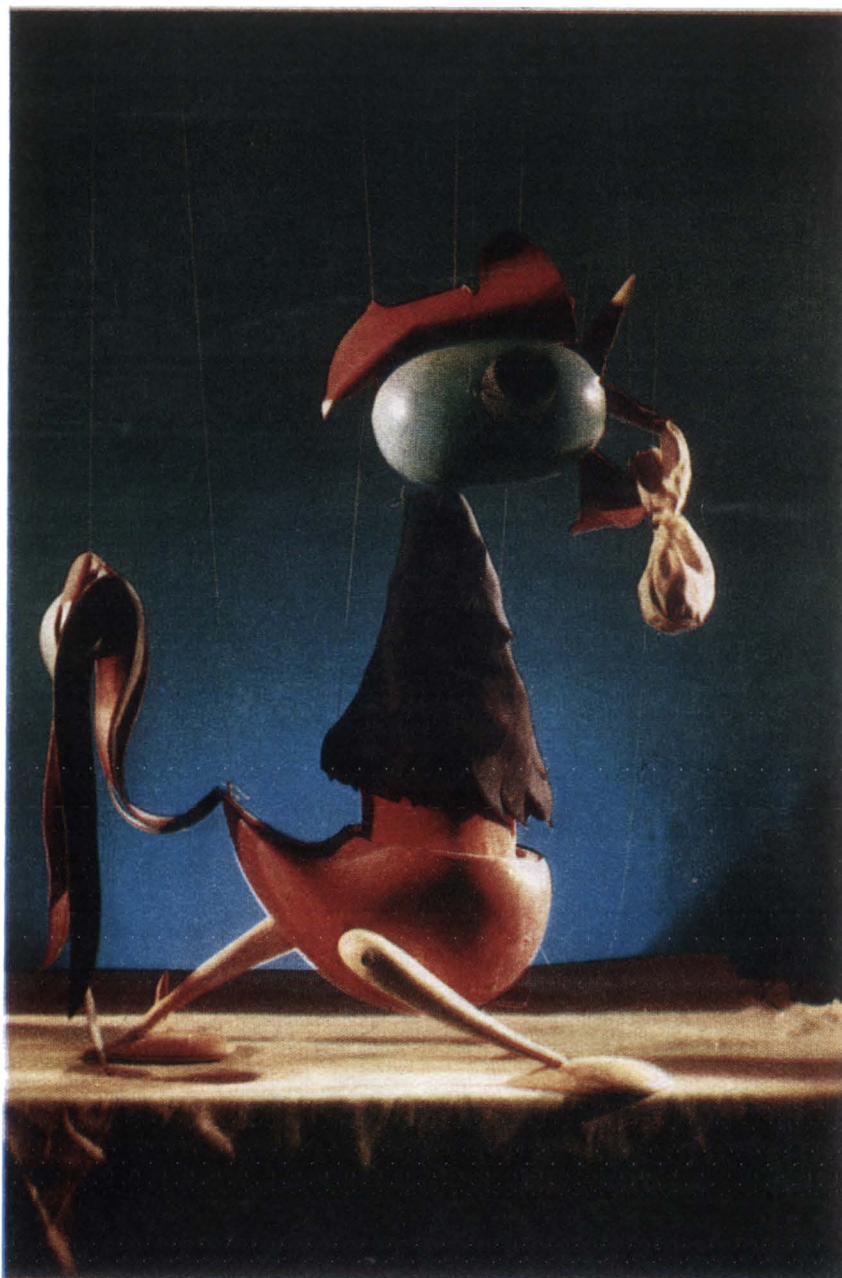


Fig. 5. — Théâtre de marionnettes « Țândărică ». Le Coq de « La petite bourse aux deux liards » d'après I. Creangă (mise en scène: Margareta Niculescu; décors: Ștefan Hablinski).

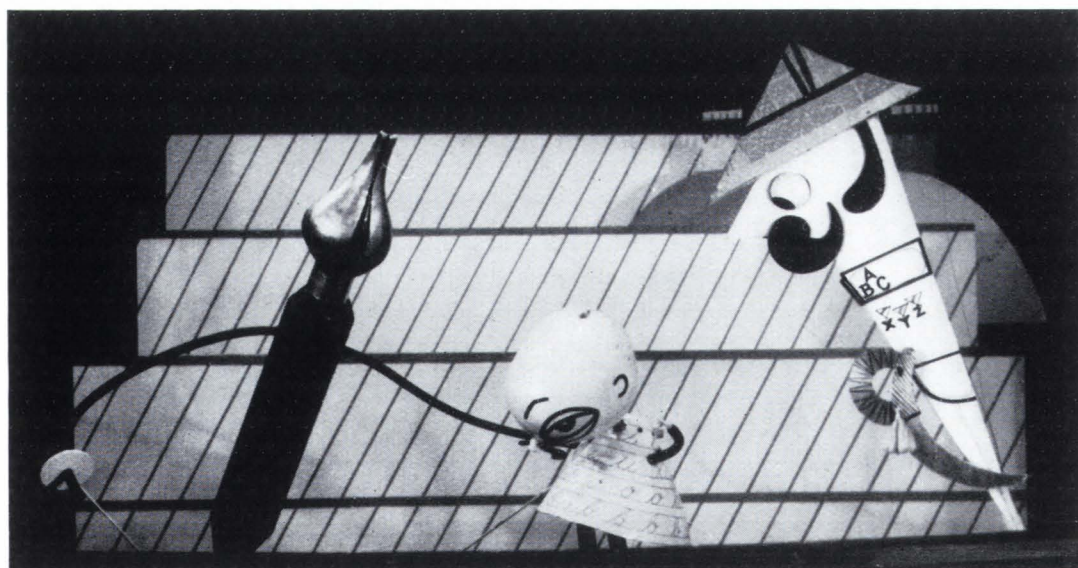






Fig. 6. — Théâtre de marionnettes de Craiova. Scène de *Domnul Goe* d'après I. L. Caragiale (mise en scène: Horia Davidescu; décors: Eustațiu Gregorian).

Fig. 7. — Théâtre de marionnettes d'Oradea (section hongroise). Scène de « L'Empereur Alfabét » d'après J. Lamek (mise en scène et décors: Paul Fux).



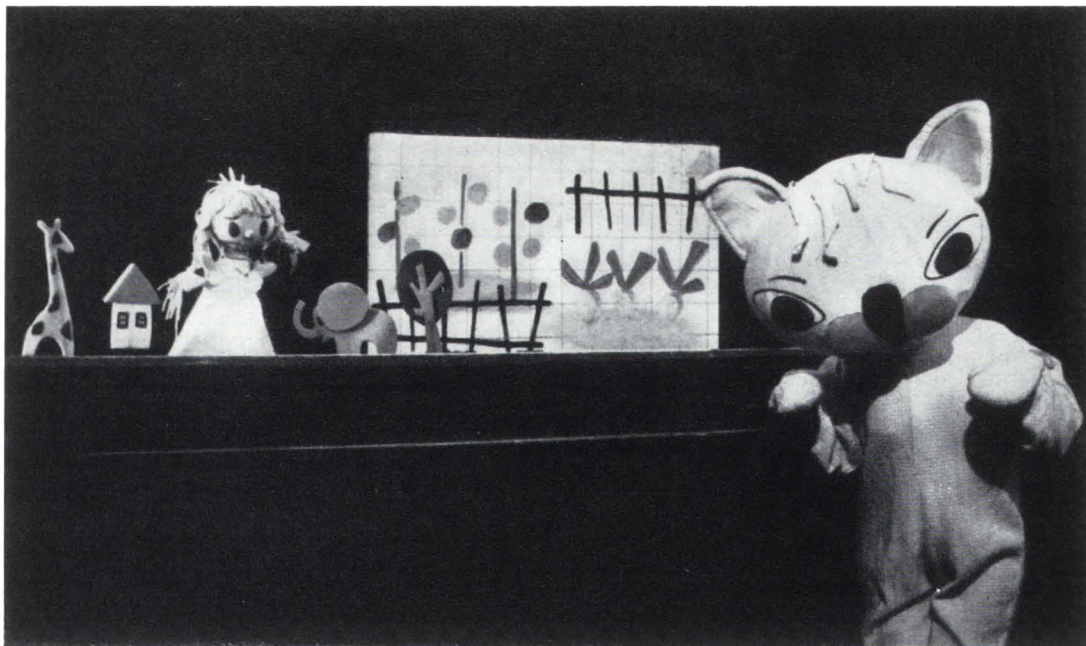


Fig. 8. Théâtre de marionnettes de Cluj (section roumaine). Scène de *Rochița* cu figură par Viorica Filipoiu (mise en scène: Horea Pop; décors: Al. Rusan).

scéniques satiriques, inspirées de l'actualité locale, sans aucune connexion entre elles et dans lesquelles prédomine la bastonnade et l'effet de comique burlesque. Le « castello » italien, la boîte dans laquelle sont maniées les poupées et qui fait partie intégrante de l'inventaire du montreur de marionnettes de partout, est également commun, sous différentes variantes<sup>5</sup>.

En conservant ces traits communs à tout le développement du genre et ayant des liens de voisinage direct avec le théâtre religieux des saxons de Transylvanie, avec la Shopka polonaise et le Vertep ukrainien, le jeu de marionnettes roumain, tout en ayant des contingences avec ces formes populaires de théâtre, marque une évolution propre en rapport avec la réalité concrète qu'elle reflète, ainsi qu'avec les types humains spécifiques de la société roumaine et de son développement historique. Ce jeu acquiert une grande combativité au milieu du siècle dernier, lorsqu'il arrive à satiriser

par la marionnette des personnalités officielles, des représentants du clergé, de l'armée, de la noblesse féodale, en poussant parfois la ressemblance physique jusqu'à l'identification avec la personne visée. De nombreux documents d'archive font mention, dans cette étape, des mesures prises par les autorités municipales contre les montreurs de marionnettes ambulants, contre « la marionnette frivole » et sa puissance satirique. Des mesures de plus en plus sévères aboutissent vers la fin du siècle à une limitation de l'efficacité du « Vicleim » ; en revanche, les variantes de cette époque font paraître sur la scène « Vasilaké », le « maître du jeu », et les personnages suivants, encore plus importants : le bohémien et l'ours, un diable, un croque-mort, le prêtre et le chantre, le Russe et le Turc, un chasseur vantard, un marchand juif, et en conclusion... Napoléon Bonaparte. C'est ce qui démontre la grande popularité de ce personnage et l'intérêt porté par le créateur populaire aux événements de l'époque. Mais la figure la plus représentative dans tout le déroulement de l'action est celle du paillasse, expression du bon sens populaire, qui accom-



pagne d'un commentaire caustique l'entrée en scène de chaque personnage. Esprit justicier, irrémédiablement optimiste, ce héros central du spectacle de marionnettes s'inscrit avec succès sous le nom de Vasylaké dans la tradition du théâtre populaire forain.

S'il est vrai que le « jeu des marionnettes » représente « une forme lointaine et primordiale du théâtre roumain... datant de plusieurs siècles », comme l'affirment deux des grands érudits roumains du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>, et si les premières manifestations du genre dramatique littéraire

ont été destinées toujours aux monteurs de marionnettes, nous devons préciser qu'on peut trouver dans la littérature dramatique du siècle dernier, à l'appui du développement du genre, des contributions particulièrement précieuses. Les ressources satiriques du jeu populaire de marionnettes sont magistralement élevées au niveau du théâtre littéraire par V. Alecsandri, l'un des créateurs du théâtre et de la dramaturgie roumaine, et par le poète national des Roumains, Mihail Eminesco, ce qui démontre non seulement les possibilités d'expression artistique du genre, mais



Fig. 9. — Théâtre de marionnettes de Cluj (section hongroise). Scène de « Parodies » par Andor Bajor (mise en scène : Ildiko Covacs; décors : Alexandru Rusan).



Fig. 10. — Théâtre de marionnettes de Braşov. Dalibor, personnage de *Tragedia regelui Otakar* par G. Călinescu (décors: Maria Dimi-trescu).



Fig. 11. — Théâtre de marionnettes « Tândărică ». Orchestre tzigane de *Humor pe sfori* (mise en scène: Margareta Niculescu; décors: Ioana Constanti-nescu).



en premier lieu, la grande considération accordée au théâtre de marionnettes et à sa capacité satirique par ces représentants d'élite des lettres roumaines, admirables connaisseurs du folklore national.

Quant à la pratique professionnelle de la scène, les tentatives de réalisation d'un théâtre de marionnettes moderne datent à peine des premiers décennies de ce siècle, à la suite du puissant revirement produit dans cet art par de grands artistes comme I. Podrekk, J. Skupa, S. Obraztsov, grâce auxquels le théâtre de marionnettes a pris place parmi les valeurs de réputation mondiale. Les premières actions dans ce sens en Roumanie (1927 – 1931), dues au professeur T. Năstase, au peintre G. Löwendal et au sculpteur Ioana Basarab, et plus tard à Lucie Calomeri (1936 – 1939) se maintiennent uniquement grâce aux ressources remarquables de ces animateurs et à leur effort matériel, au talent et à la passion avec lesquels ils ont persévéré pour donner



à cette forme de théâtre la conscience d'elle-même et une modalité artistique d'expression. Les appels de l'art mondial du théâtre de marionnettes sont soumis à des expériences propres à notre pays, et même si on retrouve dans ces premières manifestations des influences modernistes, le lien avec les motifs d'art populaire et d'inspiration folklorique demeure toujours présent.



En 1945, suivant les directives de la nouvelle politique culturelle de l'Etat, on assiste à la création du théâtre « Țândărică » avec le concours d'un groupe de peintres,

sous l'impulsion de la même enthousiaste animatrice du genre qu'était Lucie Calomeri. La première étape de son activité ne sera évidemment pas préservée des difficultés du début. On procédera à la traduction des premiers livres de spécialité, on établira les premiers contacts avec l'art des montreurs de marionnettes étrangers. La figure récemment créée du malin petit garçon Țândărică devient de plus en plus connue et c'est lui qui constituera le personnage principal dans la plupart des spectacles réalisés dans cette période. Quoique reconsidéré plus tard, quant à son expression plastique, Țândărică continuera à être le « héros » de ce théâtre,



Fig. 12. — Théâtre de marionnettes « Țândărică ». « Idylle dans un baromètre » de *Humor pe sfori* (mise en scène: Margareta Niculescu; décors: Ioana Constantinescu).



Fig. 13. — Théâtre de marionnettes « Tândărică ». La « Vamp » de Mina cu 5 degete (mise en scène : Margareta Niculescu; poupées : Ioana Constantinescu).

comme compère dans certaines représentations nouvelles et comme protagoniste dans d'autres, et son apparition sera toujours applaudie par ses amis, grands et petits.

A partir de 1949, le théâtre Tândărică devient théâtre d'Etat, sa direction étant confiée au metteur en scène Margareta Niculescu. On peut dire que cette date marque le début de l'épanouissement de l'art des marionnettes en Roumanie, grâce aux conditions matérielles qui lui seront assurées et au système unitaire de coordination du travail de création dans son ensemble. Depuis lors, chaque centre important du pays aura son théâtre de marionnettes, soit en langue roumaine, soit dans la langue des minorités nationales. C'est

à partir de cette date qu'il on peut vraiment parler d'une organisation complète de l'art des marionnettes en Roumanie, du soin permanent manifesté par les autorités de l'Etat pour l'augmentation et la préparation professionnelle des cadres artistiques et techniques, de l'atmosphère d'émulation continuelle qui règne parmi ceux-ci. Des cours de perfectionnement, des conférences de travail, des compétitions interrégionales et des concours nationaux dotés de prix ont pour but de stimuler sans cesse l'art et la dramaturgie du théâtre de marionnettes <sup>7</sup>.

S'adressant de préférence aux enfants, le but de ce théâtre demeure en premier lieu celui de contribuer à la formation de leur caractère et de leur goût artistique. C'est par le théâtre de marionnettes, premier contact des petits spectateurs avec l'art, que ceux-ci recevront la première impression de ce que, une fois devenus « de grandes personnes », ils appelleront d'un nom général de besoin de connaissance et soif du beau.



En tant que problème fondamental dans l'orientation idéologique et éducative de l'activité du théâtre de marionnettes, la constitution d'un répertoire propre, original, ouvrira aux lettres roumaines un champ nouveau de création, tentant par sa diversité et surtout par la générosité de sa destination. Ecrire pour le théâtre de marionnettes n'implique pas seulement un acte de probité professionnelle, mais aussi et surtout une attitude de solidarité artistique, un geste d'alliance tacite avec un univers humain unique, irréversible : celui de l'enfance. Un univers infini où se posent mille questions et dans lequel chaque chose nouvellement connue acquiert l'importance d'une terre nouvellement découverte. Ecrire pour les marionnettes n'a donc pas la signification d'un simple acte d'adhésion à un certain thème, mais celle d'un acte dans lequel l'écrivain engage pleinement sa responsabilité ; et, ce qui est très important, des représentants d'élite



Fig. 14. — Théâtre de marionnettes «Țândărică». Scène de «Mina cu 5 degete» (mise en scène: Margareta Niculescu; poupées: Ioana Constantinescu; décors: Ștefan Hablinski)







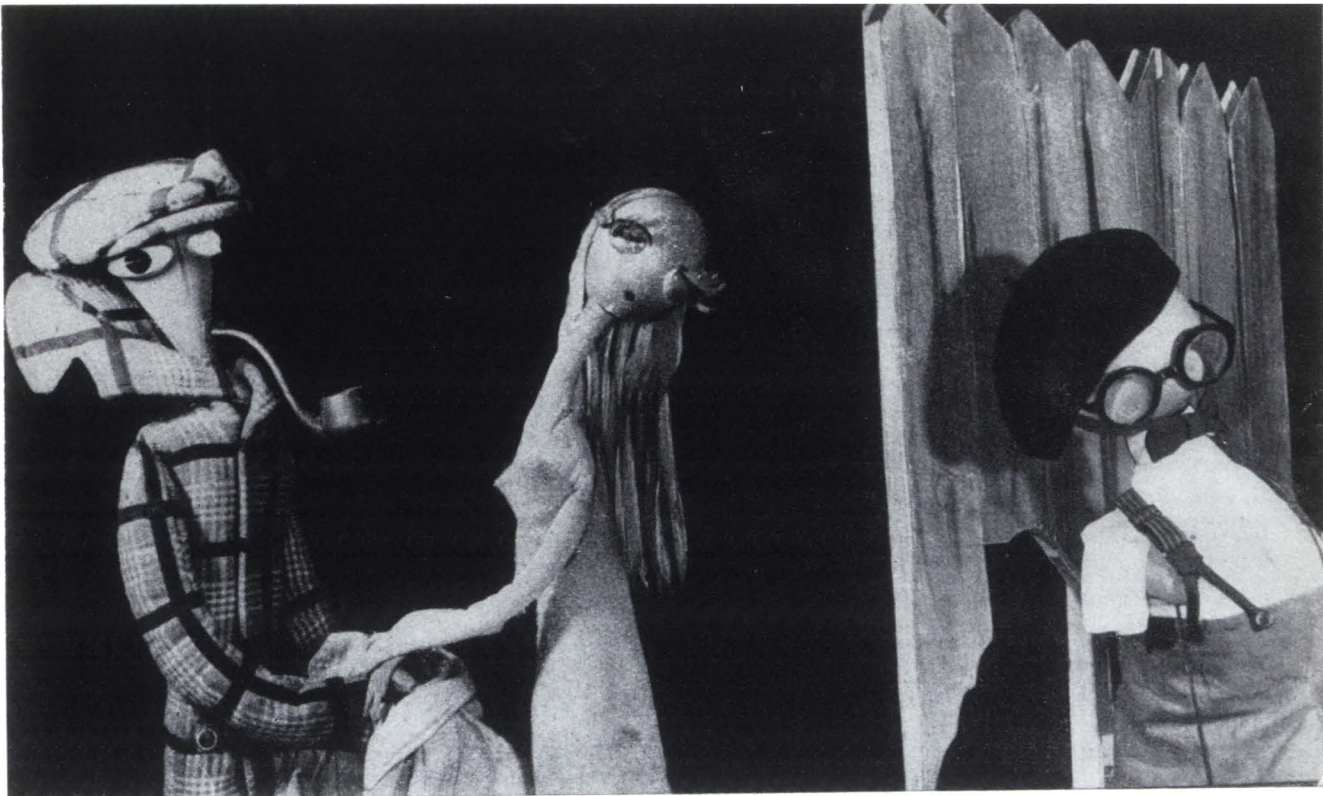


Fig. 15. — Théâtre de marionnettes « Tândărică ». Scène de Mina cu 5 degete (mise en scène: Margareta Niculescu; poupées: Ioana Constantinescu; décors: Ștefan Hablinski).

Fig. 16. — Théâtre de marionnettes « Tândărică ». Décor de « Les millions d'Arlequin » par Eugen Mirea (décors: Ștefan Hablinski).

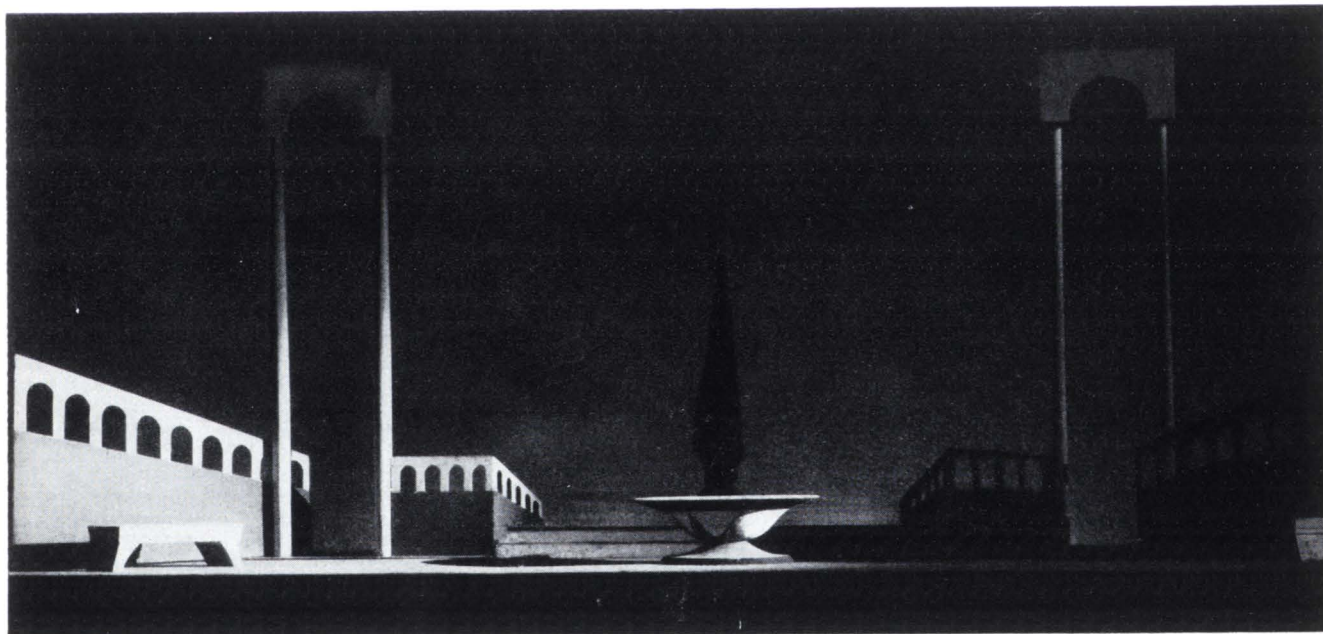




Fig. 17. — Théâtre de marionnettes « Tândărică ». Personnage principal du « Petit Prince » d'après Antoine de Saint-Exupéry (mise en scène : Radu Pen- ciulescu ; décors : Ștefan Hablinski).

de la culture roumaine contribuent par leurs créations à la détermination du caractère de ce nouveau genre dramatique. Ayant à son origine les noms glorieux des grands précurseurs de la littérature nationale, notre dramaturgie du théâtre de marionnettes compte parmi ses créateurs Georges Călinescu, membre de l'Académie de la R.P.R., personnalité artistique de vastes ressources, Nina Cassian, Gellu Naum et Veronica Porumbacu, poètes contemporains de valeur, Valentin Silvestru et Alecou Popovici, publicistes connus et critiques dramatiques.

Dans le but de constituer une littérature dramatique propre, le théâtre de marionnettes roumain s'inspire constamment du folklore et de la littérature classique, en réservant toutefois une place importante au conte de fées et à la satire, deux formes dramatiques très proches des

possibilités du genre. Le caractère fantaisiste et l'expression grotesque trouveront leur place comme éléments communs et se combineront également dans la construction de la pièce originale d'actualité, car « la réflexion véridique de la réalité n'exclut pas le fantastique, le grotesque démasquant plus profondément l'essence des phénomènes présentés »<sup>8</sup>. Par la mise en relief d'un seul trait de caractère, les personnages satirisés deviennent plus expressifs, plus typiques et leur fonction éducative se détache plus nettement, la marionnette se permettant de déformer, par le grotesque, l'aspect humain jusqu'à sa dernière limite.

Ces grandes possibilités du genre sont évidentes par exemple dans la parodie *Mîna cu cinci degete* (La main aux cinq doigts), satire à l'adresse du genre policier. Par ailleurs, la marionnette peut facilement personnifier



Fig. 18. — Théâtre de marionnettes «Țândărică». Scène du «Petit Prince» d'après Antoine de Saint-Exupéry (mise en scène: Radu Penciulescu; décors: Ștefan Hablinski).







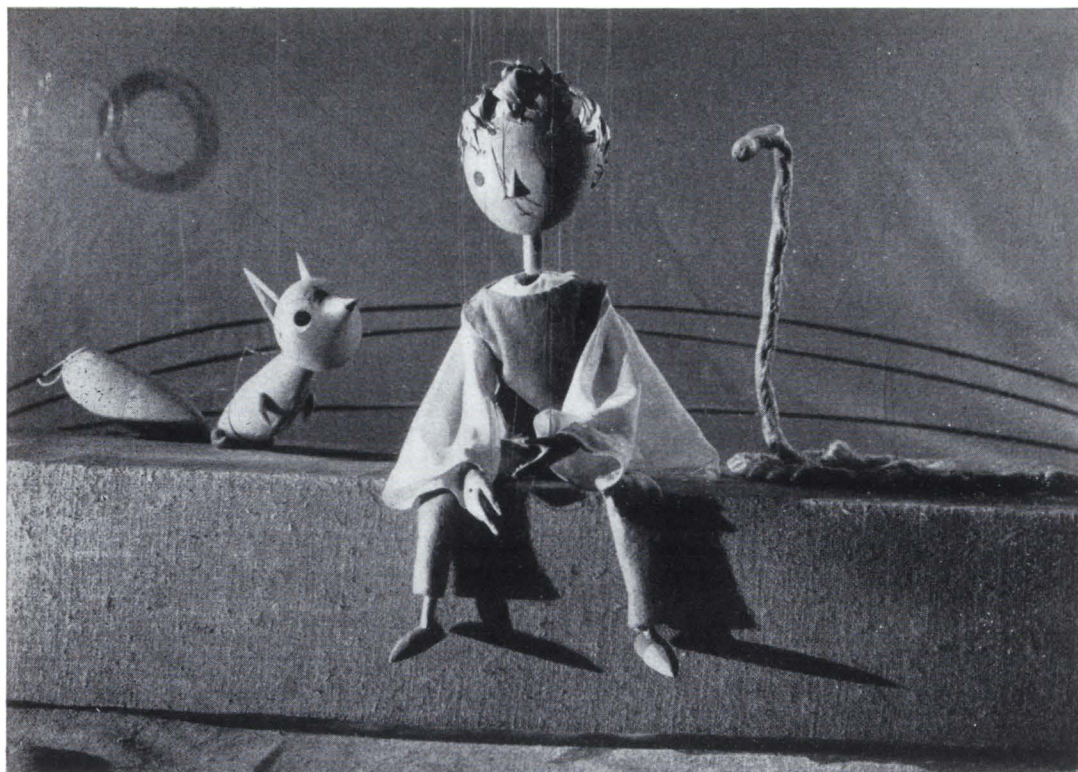


Fig. 19. — Théâtre de marionnettes « Tândărică ». Scène du « Petit Prince » d'après Antoine de Saint-Exupéry (mise en scène: Radu Penciulescu ; décors: Ștefan Hablinski).

dans le conte de fée la condition « humaine » du héros légendaire. Le fantastique devient ainsi tangible, les damnés, les forces démoniaques, les chevaliers au pouvoir mystérieux, acquièrent dans l'image scénique la forme d'un être humain commun ; on atteint ainsi par cette formule dramatique un but éducatif bien défini. « Dans le conte de fées, des êtres appartenant à un ordre supérieur, des citoyens d'un autre monde, et dont la nature, la façon de parler et l'origine conservent cet air inabordable, entrent en fin de compte en action comme de simples instruments appelés à guérir les hommes de leurs propres erreurs et de leurs vices »<sup>9</sup> écrivait Wieland à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Et, en le commentant, H. Kindermann approche par contraste cette forme d'expression artistique de l'aspiration rationaliste, du besoin de l'homme de connaître et de s'expliquer les vérités de la vie, en faisant appel pour cela, mais seulement en apparence, aux forces miraculeuses<sup>10</sup>. Et voilà com-

ment l'éducation des petits spectateurs dans l'esprit contemporain et leur orientation vers la compréhension rationnelle des faits de vie peut être réalisée par le conte de fée. *La petite bourse aux deux liards*, par Viorica Filipoiu, d'après Ion Creangă, révèle en profondeur le substratum social, la cause réelle qui engendre l'histoire miraculeuse et amusante du coq surnaturel. « Cocorico, grands boyards, rendez-moi la bourse aux deux liards », le leit-motiv de ce personnage merveilleux, évoque tout le conflit entre le caractère rapace du grand propriétaire foncier et la grande misère du vieux paysan auquel on prend pour impôt jusqu'au toit de sa maison. Cette transposition n'est qu'un exemple remarquable par sa tenue artistique, de la manière dont le fantastique est appelé à expliquer, à la portée des enfants, des relations et des personnages typiques d'une certaine réalité.

Dans un répertoire, dans lequel figurent, adaptées aux lois du genre, en premier

lieu les œuvres des classiques roumains, tels Ion Creangă, I. L. Caragiale et V. Alecsandri, ainsi que des traductions et adaptations de la dramaturgie étrangère pour marionnettes du grand répertoire universel, et des transpositions de Gozzi et Cervantes, de Molière et Goldoni, de Tchekov et Mark Twain, la pièce originale d'actualité se fraie de plus en plus son chemin et le héros contemporain, le personnage positif de nos jours, affirme sa présence avec force sur la scène de ce théâtre. De petites pièces moralisatrices, des sujets pris à la vie des écoliers, des aspects du travail et des attitudes nouvelles vis-à-vis des biens appartenant à la communauté, les grands thèmes de notre époque, l'idée de solidarité humaine et de la défense de la paix, l'action gigantesque de la conquête de l'espace, attirent l'attention des écrivains sur ce genre de théâtre. On écrira maintenant des pièces conçues expressément selon les lois spécifiques du genre, le cadre de l'inspiration s'élargit ; sur la scène paraîtront des personnifications de notions abstraites, des idées, des objets de la vie quotidienne, des personnages et des images artistiques inédits, le tout ayant un caractère éducatif et mobilisateur. L'une des pièces les plus réalistes de la dramaturgie originale pour le théâtre de marionnettes, *Necazurile lui Șurubel*, (Les ennuis du Petit Boulon) par V. Silvestru, présente, dans l'atmosphère de travail d'un atelier, non seulement la figure d'un petit apprenti -- en crise d'insouciance -- mais aussi des personnages d'un tout autre monde, d'une essence dramatique toute différente : le Sommeil du matin, la Paresse, l'Indifférence, ainsi qu'une autre catégorie : La Machine, l'Appareil de T.S.F., Le Réveil-matin et enfin le « Graphique mural », élément ambitieux et désireux de « parvenir », qui ne supporte pas la dégringolade et qui prendra le premier attitude contre le délaissement et le manque de respect à l'égard du travail.

Dans la même voie de mise en valeur des possibilités variées du genre, s'ajou-

tent progressivement à l'action créatrice de valorisation de la dramaturgie originale, de nouvelles pièces inspirées par la vie du village collectivisé, des programmes satiriques de music-hall, des comédies musicales, des scénarios de pantomime et l'adaptation de textes dramatiques pour les spectacles pour adultes : le théâtre de marionnettes roumain s'achemine ainsi vers une nouvelle étape d'expression artistique, vers la constitution d'une nouvelle physionomie artistique et d'un caractère spécifique propre, national.



Occupant une position d'avant-garde dans l'ensemble du mouvement mondial des théâtres de marionnettes et contribuant effectivement au développement artistique de ce mouvement dans notre pays, les réalisations du théâtre Țândărică constituent la quintessence de l'orientation et de l'évolution esthétique générale du théâtre de marionnettes roumain.

Depuis la pièce *Călătorie prin țări minunate* (Voyage à travers des pays merveilleux) de V. Poliakov, traduite du russe, avec laquelle le théâtre a inauguré son activité en 1949, et jusqu'à la pièce *Cartea cu Apolodor* (Le livre avec Apollodore) de Gellu Naum (spectacle ayant obtenu le diplôme d'honneur du Festival International de Varsovie en 1962), le chemin parcouru est le chemin vers l'édification d'une dramaturgie originale propre au genre, vers une profonde connaissance des lois spécifiques de création, vers l'intégration du théâtre de marionnettes dans les coordonnées fermes de la pensée artistique contemporaine. Et nous devons souligner le fait que les metteurs en scène de ce théâtre, ainsi que les invités des grands théâtres -- appelés à collaborer avec les premiers -- font partie de la jeune école roumaine de régie théâtrale, qu'ils ont une préparation théorique de spécialité, qu'ils prouvent être des connaisseurs des principales orientations dans l'art théâtral moderne. Des discussions récentes sur le plan mon-



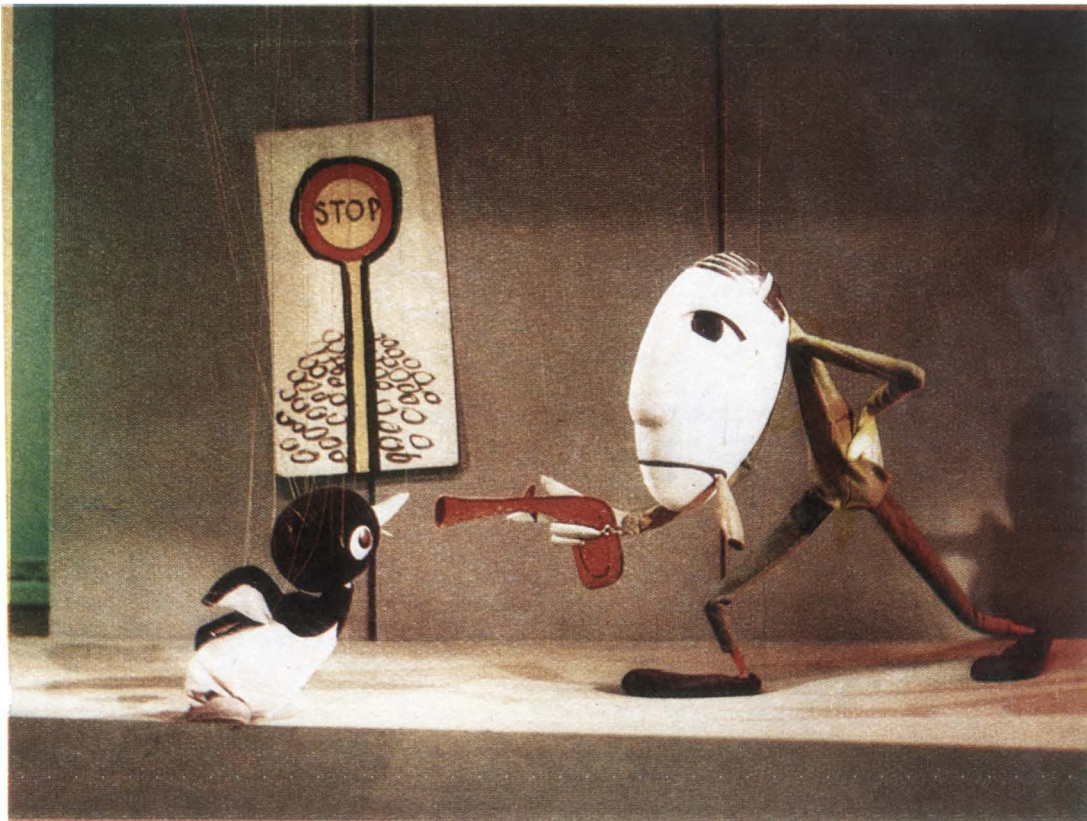


Fig. 20. — Théâtre de marionnettes «Țândărică». Scène de «Cartea cu Apolodor» par Gellu Naum (mise en scène: Margareta Niculescu; poupées: Ella Conovici; décors: Ștefan Hablinski).



dial réveillent de nouveau l'attention générale pour les idées de Gordon Craig sur le « théâtre visuel », pour les principes de Meyerhold sur le « théâtre théâtral », pour les idées de Brecht sur « l'effet de l'éloignement » ; enfin, parmi les idées fondamentales du système de Stanislavski, on insiste souvent sur l'importance des « actions physiques » dans la création scénique <sup>11</sup>.

Concevoir le théâtre dans l'esprit contemporain, concevoir le théâtre théâtralement, mettre en lumière les idées fondamentales du théâtre dramatique, les traduire *visuellement* par tous les moyens d'expression de l'art théâtral, constitue, dans l'étape actuelle le souci principal des créateurs du spectacle théâtral roumain, ce souci se manifestant également dans l'activité des monteurs de marionnettes, à l'appui d'une création ayant ses propres lois.

Art visuel, exprimant la métaphore de la pièce, en premier lieu par les moyens des arts plastiques, art d'animation dans lequel les actions physiques, le geste et le mouvement deviennent les principales modalités d'expression du genre, le théâtre de marionnettes met son activité au service de l'idée de « théâtralisation » du spectacle, ce qui signifie revêtir l'image scénique du « maximum de force d'expression, du maximum d'efficacité ». C'est cette intensification des moyens d'expression dans l'image scénique que recherche le théâtre de marionnettes, art de stylisation par excellence, et par elle, l'accès direct de l'idée parmi les spectateurs. Les petits spectateurs du Théâtre Tândărică ont la grande chance d'établir leur premier contact avec le théâtre, de connaître les vérités sur la vie et sur le monde en général, par l'intermédiaire des images scéniques créées par un groupe de peintres pleins de talent, tels Ștefan Hablinski, Ioana Constantinescu, Ella Conovici, Mioara Buescu. Ils ont la grande chance de former leur goût par le contact avec l'œuvre d'art authentique, de voir, de connaître ce genre de théâtre dans les décors et avec des marionnettes qui se sont fait remarquer dans les compé-

titions internationales et dans les expositions de scénographie de l'étranger <sup>12</sup>.

Le grotesque et le merveilleux, l'émotion lyrique et la méditation poétique se situent plastiquement dans ce théâtre fondé sur le principe de la stylisation réaliste, par l'image scénique on soulignera la signification du conte de fées et les dimensions morales humaines des héros surnaturels, les sens de la satire et les idées actuelles du nouveau théâtre roumain. Une galerie complexe de personnages auront ainsi leur expression plastique dans un répertoire qui va de la légende mythologique à la petite pièce pour jardins d'enfants, au

Fig. 21. — Le pingouin Apolodor de *Cartea cu Apolodor* par Gellu Naum (mise en scène : Margareta Niculescu).

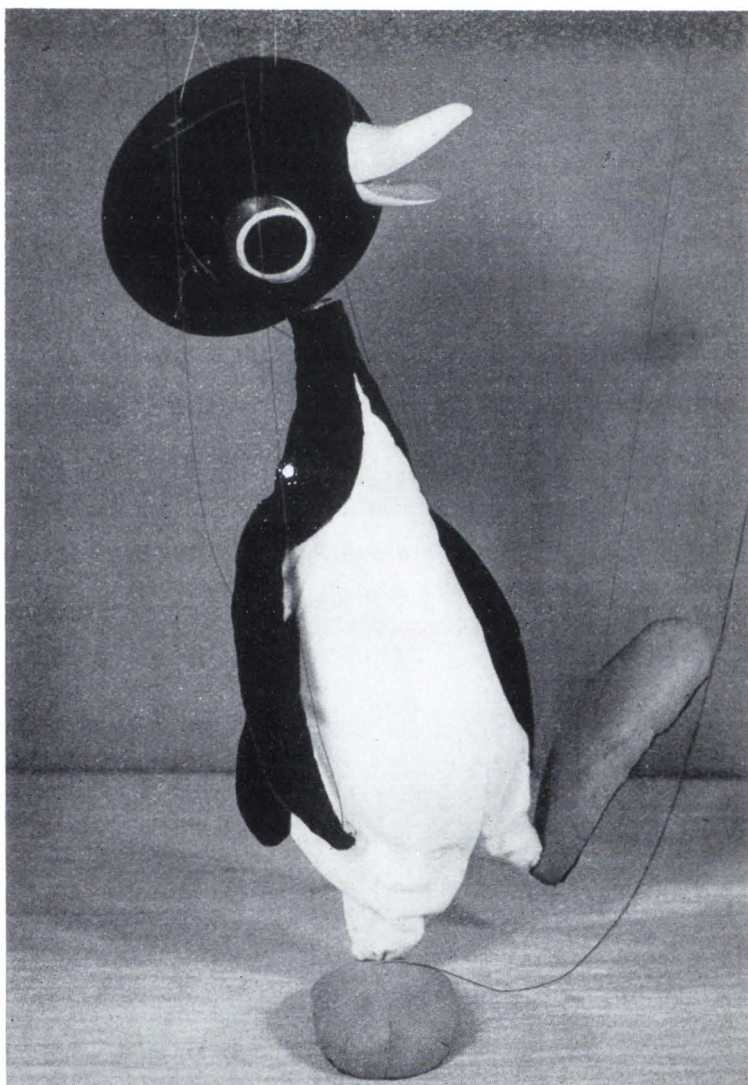






Fig. 22. Théâtre de marionnettes « Tândărică ». Le « Chef d'orchestre » de *Cartea cu Apolodor* par Gellu Naum (mise en scène: Margareta Niculescu; poupées: Ella Conovici; décors: Ștefan Hablinski).

spectacle de revue pour adultes et aux significations contemporaines du conte philosophique. On recherche dans ce théâtre le continuel élargissement des thèmes et l'adoption de sujets comportant un vaste intérêt humain. Car, si dans ses films Trnka réussit, par la force d'expression de la marionnette à rendre le pathétisme grave, contenu, comme dans les *Vieux contes tchèques*, et si Bojar, dans le film *Le lion et la musique* atteint le sentiment du désespoir tragique, et si, encore, par le dessin animé, proche parent de notre théâtre, Gopo fait pénétrer sur tous les méridiens du globe la confiance dans la

puissance créatrice de la raison humaine (sur le ton simple et séduisant qu'on emploie pour exprimer les grandes vérités), pourquoi ne serait-il pas possible de faire place sur la scène des marionnettes à des thèmes tout aussi généreux? C'est dans cette direction que débute le Théâtre Tândărică, avec une adaptation d'après *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry, poème philosophique de grande notoriété, dédié à l'idée de solidarité et de responsabilité vis-à-vis de l'homme.

La marionnette, symbole plastique du caractère dramatique qu'elle exprime, détermine sa fonction et sa force d'expression en rapport avec les autres personnages, en premier lieu par le geste significatif et, étant complètement dénuée de la capacité de rendre les nuances par la mimique, elle réalise par le mouvement et ensuite par la parole, la gradation de l'émotion et la communication de l'idée au spectateur, ce qui constitue l'un des attributs fondamentaux du théâtre de marionnettes. L'importance du maniement dans ce théâtre paraît donc évidente et les succès remportés par Tândărică, sont dus en grande partie à la valeur artistique de son collectif de monteurs. Et, ce qu'il faut surtout relever dans l'art de ces derniers, ce n'est pas tant le degré de virtuosité qu'ils ont réussi à atteindre, la technique admirable dont ils font preuve, que leur remarquable esprit d'observation, l'attitude critique à l'égard des personnages qu'ils animent. Dans ce théâtre, l'interprète se détache de son personnage qu'il contrôle en permanence, auquel il confère son individualité par le mouvement, selon les données fournies par le texte et d'accord avec son aspect plastique. On ne saurait passer sous silence dans ce sens un exemple d'anthologie dans le répertoire de Tândărică: l'orchestre de musique populaire du spectacle de variétés bien connu *Umor pe sfori* (Humour sur ficelles). Nous trouvons ici une détermination précise par de moyens plastiques, des types autochtones de musiciens populaires, chaque instrumen-

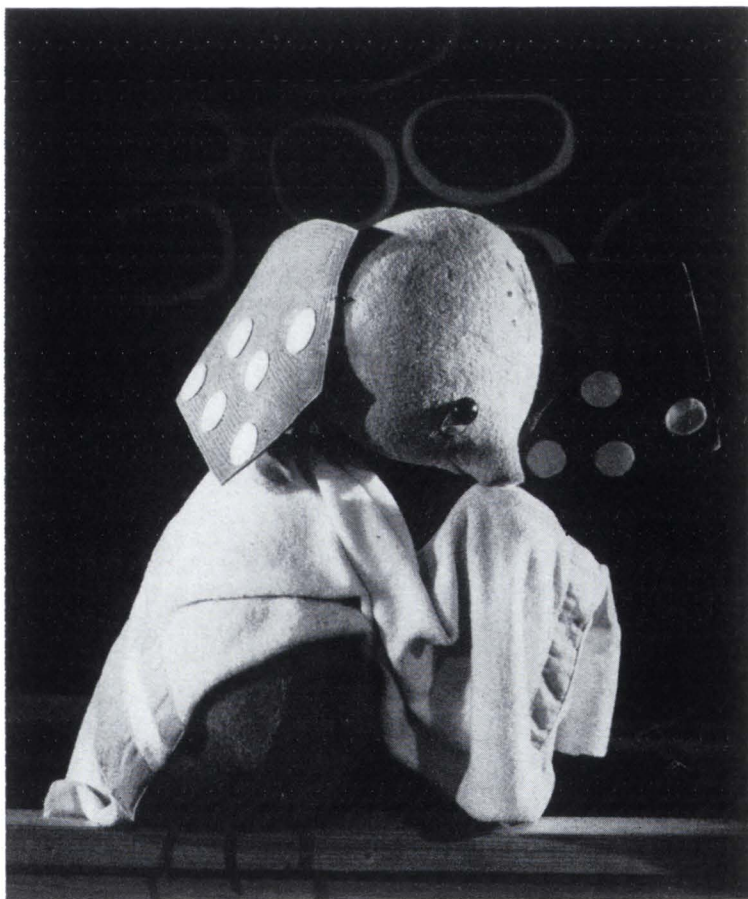
tiste représentant une certaine psychologie, et cela dans une réalisation parfaite et avec un sens aigu de l'humour. Tout cela acquiert un caractère général, une force de symbole, lorsque l'orchestre commence à chanter. Les montreurs ont saisi l'attitude particulière à chaque personnage, le « mouvement intérieur », l'emphase dans l'interprétation du premier violon et après, le blasement, l'apathie, l'exécution honnête. On assiste à toute une gamme de sentiments, visiblement différenciés chez un groupe de marionnettes assises sur des chaises, dans la formation connue de l'orchestre populaire. Et cela, exclusivement par la présentation plastique stylisée et par le mouvement concentré, réduit au minimum. C'est un moment de maîtrise dans l'art des marionnettes.

Une autre étape d'activité dirige maintenant les efforts de Tândărică vers l'acquisition de nouveaux moyens d'expression, vers l'élargissement des possibilités de création. Un certain nombre de spectacles : *Mîna cu cinci degete* (La main aux cinq doigts), *Punguța cu doi bani* (La petite bourse aux deux liards), *Micul Prinț* (Le petit prince), *Cartea cu Apolodor* (Le livre avec Apollodore) et *Elefăntelul curios* (Le petit éléphant curieux), totalement différents comme genre, mais représentatifs pour cette étape, s'imposent par la nouveauté des moyens employés et par leur « climat artistique » différent.

Il s'agit maintenant de rendre « le son théâtral » à chaque spectacle, de frayer la voie vers l'atmosphère et le rythme spécifique de chaque nouvelle mise en scène, d'exprimer clairement et avec une pleine compréhension le climat artistique de chaque œuvre. Dans *Mîna cu cinci degete* (spectacle ayant obtenu le grand prix du Festival International de 1958), satire à l'adresse du genre policier, on appréciera sans réserves le dynamisme accompli de l'image scénique et l'exubérance de l'inspiration dans l'exploitation du langage des marionnettes avec lequel l'atmosphère de « terreur et de mystère » est maintenue

tout le long d'une action palpitante. Toutefois, ce qui confère une grande valeur à ce spectacle, c'est l'esprit, présent à tout instant, l'ironie aisée des créateurs qui, en partant d'une conception esthétique ferme, commentent avec finesse sans paroles, par l'image scénique seulement (en condamnant sans appel) un goût douteux, étranger à la mentalité actuelle et qui blesse à juste raison les exigences du spectateur contemporain. Mais la valeur artistique de ce spectacle et son efficience éducative résident dans le fait que « la leçon » est faite avec beaucoup d'aplomb, avec une bonne humeur contagieuse, que les montreurs participent pleinement à la joie du jeu, qu'ils se gaussent avec lucidité, en même temps que les spectateurs, d'un monde fabuleux qui se partage nettement entre les gangsters... et les autres.

Fig. 23. — Théâtre de marionnettes « Tândărică ». Personnage principal du « Petit éléphant curieux » d'après R. Kipling (mise en scène : Ștefan Lenkisch; décors : Mi-oara Buescu).





Dans *Cartea cu Apolodor*, le climat artistique est très différent. Il s'agit cette fois d'une autre qualité d'humour, d'un autre aspect de la satire. Le voyage d'Apolodore (Ténor dans un chœur) ... du Labrador vers la côte du golfe Terror, aurait pu n'être qu'une évocation spirituelle et instructive de noms sonores d'une géographie exotique; de noms qui créent une atmosphère, qui créent parfois, par leur simple prononciation à haute voix, le sentiment persistant des contrées lointaines. Et pourquoi ne reconnaîtrait-on pas, comme une condition qualitativement nouvelle dans ce spectacle de marionnettes, la valeur du mot, son dynamisme intérieur, la sonorité et le rythme du vers qui participe organiquement dans le dessin général de l'image et définit clairement la physionomie de chaque personnage. Car, dans son long voyage, à l'aller et au retour, Apollodore (qui reviendra en fin de compte près de ses « braves collègues de chœur »), rencontre non seulement des régions glacées et des îles désertes, mais aussi des hommes de toutes les sortes, des mentalités et des pratiques bizarres, qui l'obligent à prendre attitude. Un seul exemple lui suffit : « Sur le motor-ship Ouragan on ne transporte pas seulement du sésame ». La paix peut être menacée. Et le petit pingouin coule le bateau chargé d'armes de guerre, au risque de sa vie. . . « Il a parcouru la Méditerranée. . . Aura-t-il passé par le Ghana ? » Et, de nouveau, de noms de contrées, de rivières, de golfes, évoquant les pays lointains, un itinéraire qui mènera Apollodore à Bucarest, arraché pour toujours à sa famille de pingouins qu'il avait enfin rencontrée au Pôle Sud, et qui était prétencieuse, snob et inhospitalière, et surtout, pleine de préjugés. . . en ce qui concerne le travail productif.

Du point de vue de la mise en scène et de la présentation plastique, du manie- ment et de l'interprétation vocale, ce spec- tacle réalise dans une forme artistique nou- velle, ce que les créateurs du théâtre avaient réussi à réaliser sur le plan du grotesque

satirique, en commençant par les person- nages-clé de la *Main aux cinq doigts* et dépassant la satire deshumanisante, qui nous est présentée par le Petit Prince, contre les habitants des planètes rencontrées dans son inoubliable voyage vers la terre. Peut- être que ce spectacle garde du poème de Saint-Exupéry le sourire retenu et le grand pouvoir de comprendre avec simpli- cité, avec candeur, une série de grandes vérités valables pour toute l'humanité. Cependant, ce qui demeure ici différent, c'est la réalisation de ce climat de poésie, propre à la pensée de Gellu Naum, qu'il repecte et met en valeur avec adresse dans une image artistique spécifique à l'art des marionnettes. Une unité parfaite a été établie cette fois entre l'attitude inté- rieure de l'écrivain et celle des créateurs du spectacle, aussi bien dans la manière de traiter la fiction, que dans l'interpréta- tion critique de certaines données de la réalité contemporaine. On sent, dans ce spectacle, un souci permanent d'équilibre, pour fondre les accents ironiques et inté- grer les effusions de sympathie pour le petit personnage dans un courant souterrain qui traverse l'image scénique et qui con- fère au *Livre avec Apollodore* le son théâ- tral qui lui est spécifique.

Les liens du théâtre de marionnettes avec les autres arts deviennent évidents dans une nouvelle étape. La scène acquiert une grande flexibilité, de nouvelles voies dramatiques sont créées, ainsi que de nou- veaux centres d'organisation de l'image scénique. Le conte du coq surnaturel de la pièce *La petite bourse aux deux liards* est présenté sur un fond de scène, sur un fragment d'horizon, avec la technique précise du dessin animé. Et lorsque le coq, changeant des proportions habituelles, sort du cadre, victorieux et fier de ses exploits, l'image s'impose à l'attention avec la valeur du gros-plan en cinématographie.

Dans une autre solution scénographique, l'éléphanteau du conte de Kipling évolue, curieux et avide de tout connaître, dans une large perspective, sur des plans diffé-



rents d'une scène à trois étages. « La jungle » gagne ainsi de l'ampleur et, en profondeur, les rangées d'ombrelles en calicot fleuri, prennent l'aspect d'une végétation luxuriante de palmiers, grâce à des effets de lumière adroitement dosés.

L'émouvante rencontre du Petit Prince avec l'Aviateur (interprété par un acteur) est projetée avec des effets de plain-air sur l'espace infini du désert, marqué par l'ondoiement d'une dune. Et, dans cette perspective largement ouverte, la grâce plastique du petit personnage devient d'autant plus sensible et le sentiment de l'« éphémère », l'air de grande fragilité qui le caractérise, d'autant plus attristant.

Les procédés de stylisation plastique se diversifient et deviennent maintenant plus audacieux. Dans *La main aux cinq doigts* le spectacle s'élève à un haut niveau d'expression satirique, par la réduction presque totale des traits humains. Des simulacres d'hommes, puissamment campés, agissent au service d'une seule idée, qui définit leur caractère. Un seul signe distinctif : une casquette à carreaux, un col relevé, une paire de lunettes ou une mèche blonde tombant sur les épaules, représente le personnage et l'impose à la scène, sa présence étant nécessaire à la structure d'ensemble du spectacle. Mais l'économie des moyens, la réduction nette des personnages à leur essence, à leur trait significatif, ne

s'arrête pas ici. Dans le *Petit Prince*, le serpent est figuré par un simple morceau de corde (toutefois admirablement manié), insinuante et porteuse de sombres présages. Tous les enfants respirent soulagés (ils ont compris la signification du serpent) lorsque la dernière ondulation de celui-ci se perd dans le sable. Le pingouin du *Livre avec Apollodore* est un découpage en noir et blanc, de petit oiseau lancé verticalement, à la démarche désarticulée, qui semble vouloir prendre son vol à chaque pas. Et tout le monde reconnaît dans cette image le héros de Gellu Naum, parti d'un bout du monde à l'autre, dans un voyage courageux, instructif et, surtout, riche en significations contemporaines.

Cette étape, plus récente, de l'activité du théâtre Țândărică est parcourue dans sa totalité, dans son attitude créatrice d'ensemble, par l'idée de mettre en valeur avec le maximum de moyens d'expressivité les thèmes contemporains majeurs. C'est l'étape des succès reconnus sur le plan mondial et des confrontations internationales.

Après 15 ans d'existence, le théâtre de marionnettes roumain, tout en gardant la vitalité et l'optimisme d'une ancienne forme de spectacle populaire, s'inscrit par des réalisations caractéristiques dans le dialogue vivant, actuel, des manifestations artistiques.

## Notes

<sup>1</sup> Voir : A. VILLIERS, *Le théâtre moderne* (1960), V. MEYERHOLD, *Le théâtre théâtral* (1963), E. PISCATOR, *La XX<sup>e</sup> conférence des Volksbühnenvereine*, dans la *Revue d'histoire du Théâtre*, n<sup>o</sup> 4, 1962.

<sup>2</sup> Bibliothèque de l'Académie de la R.P.R., ms. 2189, f. 57–59.

<sup>3</sup> SABRI ESAT SIYAVUŞGIL, *Karagöz, Its history, its characters, its satirical spirit*, Istanbul, 1961, « *Revue d'histoire du théâtre* », n<sup>o</sup> 2, 1962.

<sup>4</sup> « *Revue d'histoire du théâtre* » n<sup>o</sup> 2, 1962.

<sup>5</sup> Voir les estampes d'époque dans *The history of the English Puppet-Theatre*; dans *Enciclopedia dello spettacolo*, II<sup>e</sup> vol.; dans A. FEDOTOV, *Le*

*théâtre de marionnettes*, et F. BURADA, *Istoria teatrului în Moldova*.

<sup>6</sup> B. P. HAŞDEU, *Introducere în basme, oraţii, păcălituri şi ghicitori*, recueillis par I. C. FUNDESCU, Bucarest, 1870, p. 117 et M. KOGĂLNICEANU, *Cronice şi documente*, « *Revista pentru Istorie, Archeologie şi Filologie* », n<sup>o</sup> 2, 1882, p. 62.

<sup>7</sup> Ces années verront la formation d'un vaste mouvement dans le monde des marionnettes. Des acteurs expérimentés du Théâtre Țândărică et des autres théâtres cèdent à l'initiation de nouveaux marionnettistes et accordent leur appui permanent aux cours de spécialisation artistique. Un grand nombre de talents s'affirment, certains collectifs commencent à acquérir une personna-

lité artistique propre, l'Etat couronnant par de hautes distinctions le travail des montreurs de marionnettes et soulignant ainsi le degré de maîtrise auquel on est arrivé. Un groupe de créateurs du théâtre Tândărică deviendra en 1954 lauréat du prix de l'Etat et plus récemment le metteur en scène Margareta Niculescu et l'actrice animatrice Dorina Tănăsescu obtiendront le titre d'artiste émérite. Une école roumaine de manie- ment et de scénographie se forme durant ces années. Les montreurs de marionnettes roumains, invités par la R.A.U., instruiront les futurs marionnet- tistes et contribueront ainsi à la création d'un théâtre de poupées national dans ce pays. Les tournées à l'étranger, les participations aux compé- titions internationales, l'échange précieux d'expé- riences avec les marionnettistes d'autres pays, assureront de nouvelles perspectives de création au théâtre de poupées roumain. La grande populari- té acquise par ce théâtre et la formation du goût artistique pour ce genre de spectacle, témoignent du succès obtenu au bout des efforts de ces 15 années. Depuis 1949, les représentations du théâtre de marionnettes roumain comptent un nombre de plus de 12 millions de spectateurs. Le théâtre Tândărică, à lui seul, présente environ 600 spec- tacles annuellement, totalisant depuis sa création et jusqu'à présent presque 3 millions de spectateurs, à Bucarest et en tournée, au pays et à l'étranger.

Le théâtre de marionnettes, art jouissant d'une grande mobilité et très perméable à l'actualité, fait appel à l'esprit d'adaptation spontané du créateur à des exigences variées. La facilité avec laquelle ce théâtre pénètre aussi bien dans les écoles que dans les maisons de culture de la jeunesse, dans les entreprises, dans les cercles et les foyers culturels des villages, dans les programmes de télévision et dans les spectacles de variétés, est tout à fait remarquable.

<sup>8</sup> A. SNESAREV, *Însemnări despre dramaturgia filmului de animație*, dans « Probleme de teatru și cinematografie », n° 4, 1963, p. 11.

<sup>9</sup> HEINZ KINDERMANN, *Le merveilleux dans le théâtre populaire viennois au XIX<sup>e</sup> siècle*, dans « Revue d'histoire du théâtre », n° 1, 1963, p. 36.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Voir K. S. STANISLAVSKI, *Note despre formarea actorului*, dans « Probleme de teatru și cinemato- grafie », n° 4, 1963; B. BRECHT, *Über experimentel- les Theater*, dans « Théâtre populaire », n° 50, 1963; G. CRAIG, *Un mot sur le théâtre*, idem, n° 47, 1962; V. MEYERHOLD (Extraits) dans « Revue d'histoire du théâtre » n° 4, 1962 et 2, 1963.

<sup>12</sup> « Arts », novembre 1963, Paris (voir le com- mentaire sur l'exposition de scénographie de la Sorbonne dans laquelle on relève particulièrement les qualités du scénographe Șt. Hablinski).

# INTERPRETATIONSSTILE IN DER KUNST DES DIRIGIERENS: GEORGE GEORGESCU (BEZÜGLICH SEINER LETZTEN INTERNATIONALEN TOURNEES)

*Alfred Hoffman*

Für alle Musikliebhaber aus Rumänien ist das Bekanntwerden mit den bedeutenden Schöpfungen des sinfonischen Repertoires an George Georgescu Dirigentenkunst gebunden. Werke von Beethoven, Brahms, Tschaikowski, Richard Strauß oder Enescu, Jahr um Jahr unter der gleichmäßig autoritären und eingebungsvollen Stabführung dieses leidenschaftlichen und hingebungsvollen Musikers ausgeführt, drangen in das Bewußtsein des Publikums und wurden zum wesentlichen Bestandteil seines geistigen Lebens.

Georgescu war ein großer Orchesterleiter und als solcher von der Öffentlichkeit in aller Welt anerkannt. Seine Konzertreisen außerhalb des Landes, diejenigen der letzten Jahre sowie die der Vergangenheit, bedeuteten ebensoviele Erfolge. Für die rumänische Kulturbewegung jedoch war er mehr als ein begabter Künstler: er erreichte ein hohes künstlerisches Niveau. Neben George Enescu, der es sogar während seiner größten internationalen Erfolge als Pflicht betrachtete mindestens einen Konzertzyklus jährlich auch in seinem Vaterlande zu veranstalten, war George Georgescu der Hauptanreger musikalischer Tätigkeit in Rumänien. Der älteren Generation liegt die Bedeutung des ersten Auftretens Georgescus — Januar 1920 — im Bukarester Athenäum noch wach in Erinnerung. Es war nicht nur ein Triumph des Augenblicks, sondern der Anfang einer zukünftigen Laufbahn, einer realen sinfonischen Tätigkeit in Rumänien und eines großen Interesses für diese Tätigkeit. Von seiner musikerzieherischen Aktivität, der sich der junge Dirigent mit Begeisterung widmete, angespornt — er entwickelte auf höherer Stufe die Errungenschaften seiner verdienstvollen Vorläufer Eduard Wachmann und Dimitrie Dinicu — wurde das rumänische Athenäum zum Treffpunkt des zukünftigen großen Publikums, dem sich nun die Tore zu ungeahnter Erhabenheit öffneten. Die Weltmeister der Sinfonik wurden seine Freunde.

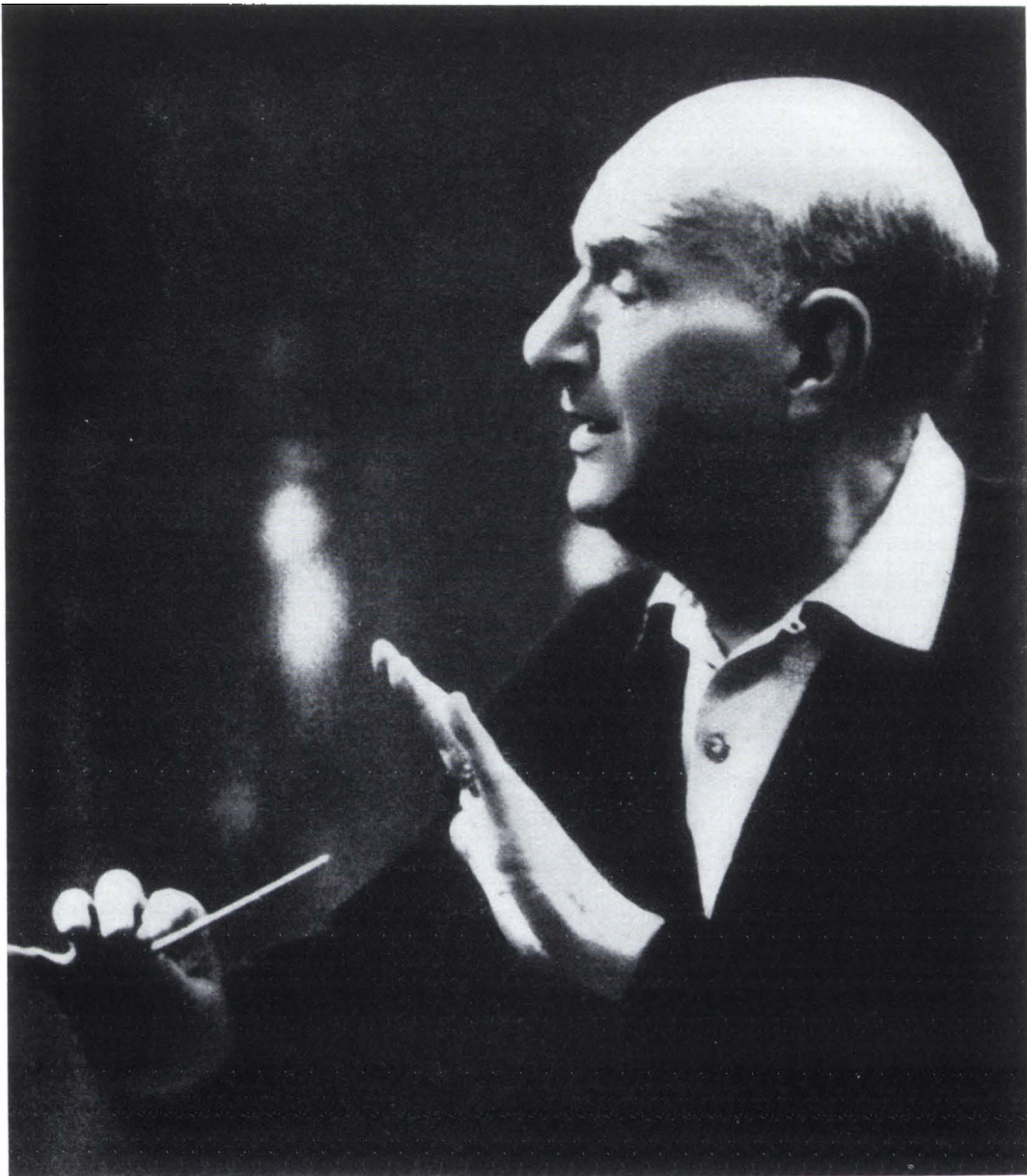
Es gibt einige Sätze, die obwohl oft zitiert, niemals ihre Frische einbüßen; dazu gehören auch einige begeisterte Worte George Enescus, die er aus der Schweiz, wo ihn die Nachricht der Gründung einer ständigen Philharmonie in Bukarest unter George Georgescu Leitung erreichte, Letzterem mitteilte: „Teurer Herr Georgescu! Eine große Freude bereitete mir die Nachricht, daß Sie in Bukarest bleiben. Ich bin sicher, daß unsere Konzerte unter solchen Bedingungen, mit den berühmten, im Ausland veranstalteten Konzerten rivalisieren können, einige von ihnen, jene sogar übertreffen werden. Und jetzt ein Hurra! für die Musikbewegung in Rumänien! Von diesem Standpunkte gesehen, erscheint uns die Zukunft glänzend...“<sup>1</sup> Das sind Worte eines Klarblickenden.

Es gibt Glück im Unglück. Als Schumann unbedingt pianistische Virtuosität erlangen wollte und sich dabei durch übertriebene Klavierübungen die Hand ruinierte, zwang ihn diese „Selbstverstümmelung“ die Komponistenlaufbahn anzutreten; die Menschheit aber durfte nur zufrieden sein ob solcher Wendung, die dazu bestimmt war ihr zahlreiche unsterbliche Meisterwerke darzubringen. George Georgescu sollte konzertierender Cellist werden. Als Absolvent des Bukarester Konservatoriums, der Klasse Constantin Dimitrescu, reiste er



nach Berlin, um sich dort unter Anleitung Hugo Beckers zu vervollkommen; Letzterer schätzte ihn so sehr, daß er den jungen rumänischen Virtuosen an seiner Stelle dem Quartett „Marteau“ anempfahl, als er selbst sich zurückzog, und drei Jahre hindurch war George Georgescu Mitglied dieses Ensembles. Im Jahre 1916 jedoch, veranlaßte ihn ein Mißgeschick (ein Krampf an der linken Hand) seine musikalische Begabung anderseitig zu verwerten und er widmete sich dem Dirigieren. Als Cellovirtuose, wäre sein Leben ein ununterbrochenes Wallfahrten gewesen; ein Dirigent aber, selbst ein genialer, kann sich nicht behaupten, wenn er nicht an ein bestimmtes Orchester gebunden ist, das er heranbildet, das er zu seinem wahren Ausdrucksmittel formt und allmählich zu gänzlicher Perfektion bringt. Auf diese Weise zog sein Vaterland mehr Nutzen von der reichen Frucht seines Talents. Georgescus Tätigkeit - er stand schon viele Jahre früher an der Spitze der Philharmoniker und eine zeitlang an der der Bukarester Oper - trug dazu bei, die rumänische Hauptstadt in die Reihe europäischer künstlerischer Zentren, die von den größten Musikern der Welt besucht werden, einzugliedern: Pablo Casals, Alfred Cortot, Arthur Rubinstein und Wilhelm Backhaus wußten, daß sie in Rumänien unter Stabführung eines ihrer Kunst würdigen Partners, konzertieren konnten. Am 22. Februar 1926, spielte Béla Bartók im Rahmen der Bukarester Philharmoniker unter Georgescus Leitung seine eigene *Rhapsodie für Klavier und Orchester*; am 12. Februar 1930 trat Igor Stravinsky unter der Leitung des rumänischen Meisters auf und interpretierte sein *Capriccio für Klavier und Orchester*. Mahler und Schönberg, Szymanowsky und Schostakowitsch, begegnen einander in den Programmen des Meisters, die im 3. und 4. Jahrzehnt unseres Jahrhunderts Schritt hielten mit der zeitgenössischen Entwicklung der Musik. Unaufhörlich hat George Georgescu die neue Musik unterstützt, sowohl diejenige der

rumänischen Komponisten verschiedener Generationen, als auch die der Meister der Weltliteratur, während die Bukarester „George Enescu“-Philharmonie — deren künstlerische Führung ihm anvertraut wurde — regelmäßig Erstaufführungen von Werken zeitgenössischer Meister, wie Prokofjew, Britten, Martinu, William Schumann, Milhaud, Messiaen und Webern programmiert, die großes Interesse erwecken. Andererseits verlieh George Georgescu die Überzeugungskraft und Würde seiner künstlerischen Persönlichkeit einigen Partituren wie etwa der Suite *Privelişti moldoveneşti* (Moldauische Landschaften) von Mihail Jora, dem heroischen Oratorium *Tudor Vladimirescu* von Gheorghe Dumitrescu, den *Dansuri româneşti* (Rumänischen Tänzen) von Theodor Rogalski, dem Ballett *Nunta în Carpaţi* (Hochzeit in den Karpaten) von Paul Constantinescu, der *Sinfonietta* von Ion Dumitrescu oder dem *Sinfonischen Tryptichon* von Zeno Vancea sowie vielen anderen. Aus dem Enescu-Repertoire wählte Georgescu diejenigen Werke, die seinem eigenen künstlerischen Wesen entsprachen: außer den beiden *Rhapsodien* erfuhren unter seinem Dirigentenstab eine ebenso überzeugende Wiedergabe in der die Großzügigkeit eines sinfonischen Baus, der Enescu eigen war, effektivvoll unterstrichen war — die *I. Suite* und die *I. Sinfonie*. In dieser Hinsicht ist Enescus eigenes Geständnis zu erwähnen, das in einem Brief vom 25. November 1928 nach der Ausführung der *I. Sinfonie* — enthalten ist: „Lieber Georgescu! zum 3. oder 4. Mal in meinem Komponistenleben — das etwa vor 24 Jahren begann, verspürte ich eine so wahrhaftig, süße Erregung, die dem Komponisten dann zuteil wird, wenn er sich endlich verstanden fühlt und überzeugend interpretiert wird... ich erlaube mir zu sagen: mit Liebe! — Ich danke Dir von Herzen und auch allen Kameraden aus dem Orchester. Du sollst leben! zu unserer Freude, der der Rumänen und der der Musiker! George Enescu“.<sup>2</sup>



Eigentlich ist die Verbundenheit mit der künstlerisch vielseitigen Persönlichkeit Enescus auch heute noch lebendig, da George Georgescu einer der wichtigsten Anspanner des Festivals war, das dem Andenken des größten rumänischen Musikers geweiht wurde. Denkwürdig sind die Konzerte die gelegentlich der ersten dieser Festspiele — im September 1958 und 1961 — veranstaltet wurden. Es muß zum Beispiel an die durch eine Höchstpoten-

zierung der musikalischen Werte vielleicht einzigartige Version des Jugendwerkes Richard Strauß' — die *Burleske für Klavier und Orchester in D-Moll* — erinnert werden, die von George Georgescu und Swiatoslaw Richter unter Mitwirkung des Sinfonieorchesters der „George Enescu“ Philharmonie, am 9. September 1961, aufgeführt wurde.

Als Toscanini in den Jahren seiner künstlerischen Reife gefragt wurde warum

er vorwiegend wohlbekannte klassische Werke dirigiere, beantwortete er diese Frage, in dem er die musikalische Öffentlichkeit daran erinnerte, daß er in seiner Jugend mit Leib und Seele für die neue Musik gekämpft hatte, nicht nur für die Werke der italienischen Veristen, sondern sogar für Debussys Schöpfung, der damals von den rückständigen musikalischen Kreisen verschmäht wurde; jetzt bat der große Orchesterleiter um die Erlaubnis, mit den Partituren der Beethoven-Sinfonien in Ruhe ein Gespräch führen zu dürfen. Die Beethoven- und Brahms-Zyklen, die Richard Strauß-Festivals, die George Georgescu dirigierte, erhielten im Rahmen des rumänischen Kulturlebens die Bedeutung besonderer Ereignisse. Sie vereinigten in den großen Bukarester Konzertsälen ein tausendköpfiges Publikum, das auch viele Jugendliche einschloß; von dem bewährten Meister geleitet, drangen sie vielleicht zum ersten Mal in das Universum der großen Kunst. In gleicher Richtung, der der Verbreitung von Werten denen er sein auf dem sinfonischen Podium verbrachtes Leben gewidmet hatte, verwirklichte Georgescu die Schallplattenaufnahmen des vollständigen Zyklus der Beethoven-Sinfonien. Anhand der rumänischen Electrecord-Schallplatten können daher vorbildliche Wiedergaben der Opera, die der goldenen Zeit der Weltsinfonik entstammen, verfolgt werden. An ihrer Echtheit kann nicht gezweifelt werden, da George Georgescu von der Kritik der ganzen Welt als einer der wenigen Meister des Dirigierens in unserer Zeit anerkannt wird, der im Stande war „die Vergangenheit in der Gegenwart wieder aufzubauen“, nämlich den großzügigen Hauch der Meisterwerke längst vergangener Jahrzehnte und Jahrhunderte zu übertragen, ohne dabei — wie es leider sehr oft der Fall ist in einer Epoche in der der Dirigent danach strebt absoluter Herrscher des Schicksals unseres Musiklebens zu werden — in Pedanterie oder in Überspanntheit subjektiver Persönlichkeit zu verfallen.

Besonders lehrreich wirkt ein Durchblättern des Echos, das in der öffentlichen Meinung der großen europäischen Musikzentren widerhallte, nach den von George Georgescu entweder an der Spitze des Sinfonieorchesters der Staatsphilharmonie „George Enescu“ oder am Pulte der gastgebenden Formationen, geleiteten Konzerten.

Wir versuchen nun anhand von charakteristischen Zitaten aus verschiedenen Musikchroniken das künstlerische Profil des rumänischen Orchesterleiters zu skizzieren.

Das was ausnahmslos alle Musikkritiker, gleich bei seinem Erscheinen am Podium beeindruckte, ist Haltung, Sparsamkeit der Mittel und das Bestreben die Hauptwerte der Musik zu enthüllen. Es sind Eigenschaften die ihn den bedeutendsten Dirigenten unseres Jahrhunderts näherbringen, wie es der Musiker von Ruf — Erik Werba, einer der großen österreichischen Klavierbegleiter — in einer seiner Chroniken nach einem vom rumänischen Meister während der Salzburger Festspiele an der Spitze der tschechischen Philharmonie dirigierten Konzert, unterstrich: „Sein Auftreten, das eines der Letzten aus der Garde der großen, alten Dirigenten, brachte unwillkürlich zu Bewußtsein, was unser Musikleben mit dem Tode eines Furtwänglers, Bruno Walters oder Mitropulos verloren hat. Die großen alten Männer, wie eben Georgescu, Klemperer oder Knappertsbusch, verdienen ihren Ehrenplatz in den Zentren der europäischen Kunst. . .“<sup>3</sup> In dem bedeutungsvoll betitelten Artikel *Die Ruhe der Überlegenheit*, der dem Konzert der Berliner Philharmoniker gewidmet ist, an dessen Spitze George Georgescu stand, — wird in diesem Sinne folgendes gesagt: „Die Selbstverständlichkeit, mit der dieser Meister als Interpret hinter dem Werk zurücktritt verdient höchste Achtung. Uneitel wie sein Auftritt ist seine musikalische Gestaltung, die aus geistiger Überlegenheit auf jede Eigenwilligkeit verzichten kann. Sie dient allein der Sache, sie lehrt, genau





zu hören, sie führt an die musikalische Substanz.“<sup>4</sup> Alle Kritiker sind sich im Hervorheben der harmonischen, ungewungen eleganten und doch besonders wirksamen Gestik des Meisters während dem Dirigieren einig; diese unterschied ihn sogleich von Orchesterleitern mit geringerer Erfahrung, die dem Zuhörer wahre „Dirigenten-Ballettvorführungen“ bieten und trotz ihrer viel größeren physischen Anstrengungen nicht dasselbe Ergebnis erzielen.

Nach den Konzerten der Bukarester „George Enescu“-Philharmonie, die in der Mailänder Scala im Juni 1963 stattfanden, äußerte der Musiker Alceo Toni, der bereits vor einigen Jahrzehnten die Gelegenheit hatte in unserem Lande dieses Orchester zu leiten, seine Freude über die Wiederbegegnung mit dem großen rumänischen Orchesterleiter und bemerkte

im Zusammenhang mit dessen interpretativem Stil: „Georgescu dirige con un niente, sempre composto, elegante, sereno, senza inutili e fastidiose gesticolazioni, più con gli occhi e il viso, interprete che tuttavia sviscera la musica che dirige e la ravviva con quel giusto senso che è del maestro di lunga esperienza e di profonda musicalità“.<sup>5</sup>

In Wien, die Stadt der großen sinfonischen Traditionen, wurde dieser sparsame und gleichzeitig lebendige Stil des Dirigierens, besonders warm empfangen. Als im Herbst 1961, die Bukarester Philharmonie Österreich besuchte, bemerkte Herbert Schreiber folgendes: „Der Kopf dieses durch und durch musikalischen Körpers, sein Nervenzentrum und sein spiritus rector ist George Georgescu, ein alter Herr, aber kein alter Mann, ein geistvoller Kavalier des Taktstocks und ein Erzmusikant, ein brillanter Kapellmeister, der mit einem

kaum merkbaren, ebenso leichten wie bestimmten Schlag ein mächtiges Crescendo entfesselt, und ein vornehmer Interpret, der die Werke kennt, die er deutet, und weiß, was er dem Komponisten schuldet. Unter Georgescu musizieren heißt Freiheit in der Disziplin realisieren dürfen. Das Orchester bestätigte es mit jedem Takt. Von allen aus dem Osten gekommenen Dirigenten ist Georgescu ohne Zweifel die stärkste und geformteste Persönlichkeit“. <sup>6</sup>

Alexander Witeschnik, ein anderer Wiener Kritiker, charakterisiert den rumänischen Musiker mit Recht als „...das Gegenteil eines Pultstars; er kommt unzweifelhaft aus jener Zeit, in der das Werk und sein Komponist noch alles und der Dirigent viel weniger war. Seine Zeichengebung ist klar, geradlinig und völlig unsensationell; Georgescu schlägt beidhändig den Takt, nur selten, daß die Linke eine Phrase formt oder zu einer Beschwörung des Orchesters ausholt. Da ist viel Solidität, Ehrlichkeit und Noblesse...“ <sup>7</sup>

Es ist interessant hervorzuheben, daß fast alle von den Musikberichten, die den vom rumänischen Meister dirigierten Konzerten gewidmet sind, sich nicht wie gewöhnlich mit einer schematisch trockenen Aufzeichnung des Ablaufs einer solchen Veranstaltung begnügen, sondern sie enthalten oft auch kleine musikalische Porträts der Persönlichkeit des Gastes. Eines dieser, das ausdrucksvollste, das Musikkritiker Norbert Tschulik zeichnet, erschien gelegentlich des oben erwähnten Salzburger Konzertes: „Er ist ein Mann der besten alten Schule, noch ein Schüler von Nikisch und Richard Strauß, und nun selbst ein Altmeister. Er posiert nicht, er paradiert nicht. Sparsamkeit des äußeren Aufwandes steht neben zwingender geistiger Einflußnahme, die eine dem Werk zugewandte Interpretation im Auge hat. Ihr formeller Aufbau erscheint ebenso gelungen wie ihre emotionelle Kraft. Georgescu musiziert mit jener altmeisterlichen Passionsheit, die Intensität, Maß und Ziel kennt.

Erwähnen wir schließlich noch, das Georgescus Gesamtschau auf das Werk verbunden war mit einer bereichernden Pflege des Details, wodurch die einzelnen Instrumente und Instrumentengruppen in die lebhafteste, auch die Werkwirkung und Deutung verlebendigende Beleuchtung gerückt wurden“. <sup>8</sup>

Hier wird noch ein in der Kunst George Georgescus herrschender Zug und zwar das außergewöhnliche Gefühl der Eingliederung des Einzelnen in die Gesamtlinie der Musik, hervorgehoben. Die rumänische Kritik wies wiederholte Male darauf hin, daß in der Auffassung dieses Dirigenten das Streben zu weitausgreifender, großmütiger Phrasierung, zu direktem Ausdruck der sich „aus ganzem Herzen an das Herz“ des Zuhörers wendet, im Vordergrund steht. Ebenfalls interessant ist die Beobachtung, daß die ausländischen Musikkritiker, in gleichem Maße auch das Interesse für ein klares und übergenaues Vortragen der Einzelheiten, unterstreichen. Kürzlich schrieb ein Berliner Kritiker im Zusammenhang mit den von Georgescu übernommenen Konzerten des erkrankten Hans Knappertsbusch: „Ihm ist das kleinste Detail einer Partitur heilig, und die Auslösung der Empfindungen beruht auf einer von tiefer Bescheidenheit sprechenden Kraft.“ <sup>9</sup> Wie auf Verabredung mit seinem deutschen Kollegen unterstreicht ein Mailänder Kritiker folgendes: „È un autentico gran signore della bacchetta, direttore di straordinaria chiarezza di concetti e magnifico cesellatore di ogni dettaglio,“ <sup>10</sup> ... während ein anderes Kommentar, bezüglich der Ausführung des „Siegfried-Idylls“ von Wagner nachstehendes hervorhebt: „Sinnvoll klingt Wagners Siegfried-Idyll unter den Händen von Georgescu wie Kammermusik. Mit sparsamen, beinahe gleichmäßigen Gesten scheint er nur den Takt zu schlagen, bringt aber jede Nuance zur Geltung, jede Stimme in dem durchsichtigen Satz zum Klingen. Klarheit ist oberstes Gesetz, sie vermittelt das Eindringen in die Tiefe“ <sup>11</sup>.





Eine weitere Charakteristik, die hauptsächlich von der italienischen Kritik beobachtet wurde, ist das Anwenden einer sehr breitangelegten Dynamik seitens des rumänischen Dirigenten, um den Partituren einen authentischen Lebenshauch sowie klangliche Kontraste von verschiedenen Nuancen und Farben die seinen Ausführungen eine besondere Gestalt verleihen, einzuflößen: „La grande massa orchestrale nelle sue mani diventa uno strumento docilissimo, capace di rendere — secondo le necessità — la grande forza e la grande delicatezza. E'davvero incredibile sentire come un complesso orchestrale così enorme numericamente sappia suonare piano e pianissimo quando ve ne sia

bisogno.“<sup>12</sup> Auch übersah man nicht die hervorragende Behendigkeit mit der Georgescu die Solisten während dem Konzert begleitet, und den orchestralen Klang den Notwendigkeiten sowie der ausdrucksvollen Eigenheit der verschiedenen Instrumente anpaßt. Im Zusammenhang zum Beispiel mit der Art wie Ion Voicu in Paganinis *Konzert in D-Dur* begleitet wurde, bemerkt die Kritik: „Mai ho sentito, più di lui, accompagnare con tanto bel suono, con un pianissimo che si deve dire ideale, così come ha accompagnato il violinista.“<sup>13</sup>

Aus dem Gebiete der allgemeinen Charakterisierung von George Georgescus Kunst ist es nun Zeit in dasjenige der Enthüllung stilistischer Eigenheiten, die die Auffas-

George Georgescu am Dirigentenpult des Sinfonieorchesters der „George Enescu“ Philharmonie in der Mailänder Scala. Violinsolist: Ion Voicu. Juni 1963



sung des rumänischen Dirigenten der Wiedergabe von Werken großer Meister der Sinfonik verlieh, überzugehen. Tatsächlich gingen seine Interpretationen oft persönliche Wege, die eine zeitgenössische Weiterführung einiger Überlieferungen von großer Solidität und edlem Sinn darstellten. Seine Tempi waren immer gleichmäßig und strebten eine in ruhigen Atemzügen sich entfaltende Abwicklung des musikalischen Vortrages an, die ein ständiges Verfolgen einer ausdrucksvollen Phrasierung gestatten sollte. Interessant ist beispielsweise die *D-Dur Sinfonie — Nr. 104* — von Haydn, wobei Georgescu im allgemeinen eine weite, bequeme Bewegungsweise annahm, sogar in den schnellen Teilen, so daß er sich irgendwie unterschied von den — wir müssen zugeben etwas unpersönlichen — Serienaufnahmen der Haydnsinfonien unserer Tage; aber gerade diese Auffassung wurde mit Begeisterung von der österreichischen Kritik begrüßt, die ihrerseits hervorhob, daß diese Art der Wiedergabe der letzten Sinfonie des klassischen Meisters — diesem wahren „Schwanengesang“ — eine besondere Bedeutung und Gestalt verleihe. In dieser Hinsicht schreibt der Musikkritiker Gottfried Krauß folgendes: „Mit seiner 1795 komponierten D-Dur Sinfonie Nr. 104 nahm Joseph Haydn in London einen frühen Abschied von jener Werksgattung, der er einen ganzen Kosmos reiner Musik geschenkt hatte. Den ihr innewohnenden Charakter reifer Altersweisheit, herbstlicher Resignation und geheimnisvoller Innigkeit hat man selten mit einer solchen Durchsichtigkeit und elegischen Zartheit ausgeschöpft gehört, als dies im siebenten Orchesterkonzert der Festspiele dem Nikisch- und Richard Strauß-Schüler George Georgescu gelang. Der Dirigent hat gerade bei diesem Werk den Sinn für die naturhafte Agogik jeder kleinsten musikalischen Phrase, für die eigenartige Widerborstigkeit von Rhythmik und Dynamik. Diese rein kammermusikalische Auffassung äußert sich in sehr zurückhaltenden Tempi, die jedoch so

erfüllt werden, daß niemals der Eindruck des Schleppens entsteht.“<sup>14</sup>

Über die Ausführung Beethovenscher Werke seitens George Georgescus wurde oft und reichlich kommentiert; hierbei muß an die wertvollen Analysen des jungen Dirigenten und Musikwissenschaftlers Eugen Pricope erinnert werden, die er der Interpretation der beiden ersten Sinfonien von Beethoven widmete, nach dem er sowohl den Konzerten als auch den Proben des Meisters beiwohnte.<sup>15</sup> Wir wollen diese Ausführung jetzt nicht eingehend behandeln, sondern bloß George Georgescus Auffassung über die Dramatik dieser Meisterwerke betonen, denen er eine besondere Erregungskraft verlieh, ihren sinfonischen Bau großzügig aber in bestimmter Richtung aufbaute und dabei immer einen Höhepunkt anstrebte der den Kern der humanistischen Botschaft des musikalischen Denkens Beethovens in sich konzentriert. Diese Tatsache wurde auch gelegentlich der Konzerte die George Georgescu an der Spitze der Berliner Philharmoniker im Frühling dieses Jahres gab, unterstrichen. Die Musikchronik „Das Geheimnis der Form“ bringt über die Ausführung der 3. Sinfonie von Beethoven folgendes: „In Beethovens Dritter, der „Eroika“, ballt Georgescu ohne exaltierte Gebärde die Kräfte zu den dissonanten Akkordschlägen der Durchführung zusammen, das Pathos des Trauermarsches spricht sich in kleinsten melodischen Formeln eindringlich aus.“<sup>16</sup> „Er läßt Beethovens Partitur in dem Trauermarsch gipfeln, der wie ein gigantisches Drama ins Zentrum gestellt wird,“<sup>17</sup> — unterstreicht eine andere Kritik.

Diese völlige Gleichheit der Eindrücke verschiedener Hörer beweist, daß es dem Dirigenten gelang seine Auffassung über die Interpretation präzise und so plastisch als möglich zu konkretisieren.

Zweifellos beherrschte Georgescu mit sicherer Hand die Entfaltung des umfassendsten sinfonischen Baus und bestand mit Erfolg die Proben der Spannung, der

Ausdauer und der ständigen inneren Auffrischung — die eine Wiedergabe der großen romantischen Sinfonien von jedem Orchesterleiter verlangt. Von diesem Standpunkt aus war einer der größten Erfolge des rumänischen Dirigenten die Interpretation der großartigen 7. *Sinfonie in C-Dur* von Schubert und zwar in der Heimat des Komponisten, wo die Ansprüche des Publikums und der Kritik von der lebendigen Gegenwart der noch tatkräftigen Überlieferungen, bestärkt werden. Umso bezeichnender sind daher folgende Zeilen: „Das Werk stellt einen Prüfstein für den musikalischen Reichtum und die Spannkraft eines Dirigenten dar. George Georgescu bestand die Prüfung ganz vorzüglich. Er hat das Gespür für diese Musik, in der die Themen locker und doch verpflichtend die Hand reichen, er ist vom Bewegungsimpuls des Schubertschen Melos erfüllt, er weiß um die gewaltigen dynamischen Bogen dieser Sinfonie Bescheid und meistert sie in suverän entfalteten Crescendi ganz im Geiste der Partitur. Seit Böhm habe ich keine eindrucksvollere „Siebente“ von Schubert erlebt.“<sup>18</sup> Das was von einem Wiener Kritiker herrührt — müssen wir zugeben — wiegt schwer.

Wir erwähnten bereits, daß Georgescus Wiedergabe meistens eine starke, persönliche Prägung trug, auf die der Dirigent nicht verzichtete bloß zugunsten eines Einklangs mit den in einer bestimmten Epoche scheinbar allgemein verbreiteten stilistischen Normen. So kommt es zum Beispiel, daß über die Interpretation der *Phantastischen Sinfonie* von Berlioz lange Zeit debattiert wurde. Bevor Georgescu im September 1963 seine Gastreise nach England antrat, vernahmen wir dieses Werk in der Ausführung der „George Enescu“-Philharmonie, als der Meister es nach langjähriger Pause wieder in sein Repertoire aufgenommen hatte. Wir stellten bei dieser Gelegenheit fest, daß eine derartig konstruierte und schlichte Wiedergabe dieses Werkes des ungestümen französischen Sinfonikers der Romantik, des Genius der

feurigen Vorstellungskraft und der male-  
rischen klanglichen Bilder Tugenden hervorhob, die sonst im Hintergrund verblieben. Tatsächlich gibt es derer genug, die manchmal dahin streben den rein musikalischen Wert der großen Werke Berlioz' zu unterschätzen und sie den offen verkündigten programmatischen Tendenzen unterzuordnen, denen der französische Neuerer während seiner ganzen komponistischen Laufbahn treu blieb. Die *Phantastische* wurde als Ballett gebracht; ein andermal war ihre Wiedergabe ein übertriebenes Hervorheben romantischen Subjektivismus, sowohl im Konzertsaal als auch bei Schallplattenaufnahmen, so daß das melodisch Schöne und die klangliche Erfindungskraft der Orchestrierung an zweite Stelle gelangten. Tatsächlich schien es als ob George Georgescu nochmals die Partitur lese, mit den Augen eines erfahrenen Getreuen Beethovens. Und wenn auch das Werk Berlioz' vielleicht teilweise auf das Beängstigende, das Sensationelle eines halbkineastischen Ablaufs einer während ihrer 5 Bilder wachgerufenen Handlung verzichtete, so gewann es dadurch bedeutend an Gleichgewicht, Qualität und musikalischer Substanz, intelligent und ruhig beleuchtet. Minder *phantastisch* aber betonter als *Sinfonie* erhob sie Anspruch auf ihr Recht in die große, organische Bahn der nachbeethovenschen Sinfonik aufgenommen zu werden, von der eigentlich die Romantiker nicht wesentlich abwichen, sondern ihr nur neue Verzweigungen mit frischer Anziehungskraft eröffneten. George Georgescu bot uns ein klares Bild von Berlioz' Meisterwerk, indem er eine gewisse „Abnutzung“, die wir ein andermal wahrnahmen, entfernte.

Selbstverständlich rief solch eine Auffassung Meinungsverschiedenheiten hervor, hauptsächlich in der englischen Musikkritik. Die künstlerische Denkweise des rumänischen Dirigenten fand jedoch begeisterte Anhänger und dieser Ausführung der *Phantastischen* wurde ihr Originalwert anerkannt. Der Musikkritiker Robert Angles

erklärte sie für „...quite the finest concert hall performance of Berlioz's *Symphonie fantastique* that I have heard. Passion yet refinement were the cornerstones of his uncommonly authoritative reading whose calm, unflurried tempi embraced all the elements of the music. The frenetic side of Berlioz's genius was given full measure, but not at the expense of the elegant and lyrical facets which Georgescu demonstrated as being of equal importance.“<sup>19</sup>

Da in diesem Jahre die musikalische Welt den 100. Geburtstag Richard Strauß' feiert, gebührt es sich daran zu erinnern, daß George Georgescu zweifellos einer der bedeutendsten Kenner und Verbreiter der Werke dieses Komponisten war, denen er ihre ganze programmatische Farbe wiedergab, mit einer Frische die die verstrichenen Jahre nicht schmälern konnten. Im Rahmen der der Hundertjahrfeier geweihten Festlichkeiten, leitete der rumänische Dirigent ein Strauß-Festival in der Deutschen Demokratischen Republik vom Pulte des Berliner Sinfonieorchesters (BSO). Das Ereignis war denkwürdig und die Kritik behauptete, daß man für diese Festlichkeit keinen besseren Interpreten hätte finden können, als den berühmten Künstler aus Bukarest. „Was die Berliner an dieser Interpretation so fesselte, war ihre ungewöhnliche Brillanz, aber eben nicht die

Brillanz an sich, sondern die Art, in der der Gast sie kultiviert hat, war das sichere Empfinden, mit dem er aus der großen Farbpalette des Orchesters die feineren Zwischenfarben, die Nuancen herausholte, ohne die Haupttönungen ihrer Leuchtkraft zu berauben, mit dem er Ausdruck und Zeitmaß differenzierte, ohne der Komposition ihren fortreißenden Schwung zu nehmen.“<sup>20</sup>

Den Aussagen der Kritiker von überall, Zeugen der Tätigkeit eines zur völligen Reife seiner Meisterhaftigkeit gelangten Künstlers, entnimmt man den Nachdruck einer besonderen Liebe und Würde, einer Schätzung unleguabler Authentizität, die George Georgescu bei der Wiedergabe von Meisterwerken in die Geschichte der Sinfonik einschrieb.

Durch den Tod George Georgescus, am 1. September 1964, erlitt die rumänische Kunst und Kultur einen großen und schmerzhaften Verlust. Der große Dirigent war der wichtigste Beseeler des musikalischen Lebens in Rumänien während der letzten Jahrzehnte und hat sich durch seine außergewöhnlichen Eigenschaften als authentischer Ausführer der Meisterwerke der Weltmusik, als Verbreiter des nationalen Schaffens, einen Ehrenplatz unter den berühmtesten Weltmeistern des Taktstockes erworben.

## LANGSPIELPLATTEN

(a) Sinfonieorchester der Staatsphilharmonie „George Enescu“

(b) Sinfonieorchester des Rumänischen Rundfunks

(c) Staatliches Sinfonieorchester der UdSSR

(d) Tschechisches Philharmonieorchester

(e) Staatliches Sinfonieorchester Budapest

**BEETHOVEN, Ludwig van:**

— **Erste Sinfonie in C-Dur, op. 21**, Electrecord ECE 091 (a) und Union (Japan) UCP 1 (a)

— **Zweite Sinfonie in D-Dur, op. 36**, Electrecord ECE 097 (a)

— **Dritte Sinfonie (Eroica) in Es-Dur, op. 55**, Electrecord ECE 084 (a)

— **Vierte Sinfonie in B-Dur, op. 67**, Electrecord ECE 090 (a)

— **Fünfte Sinfonie in c-Moll, op. 67**, Electrecord ECE 080 (a) und Union (Japan) SUC 2 (a)

— **Sechste Sinfonie in F-Dur (Pastorale), op. 68**, Electrecord ECE 085 (a) und Union (Japan) SUC 3 (a).

— **Siebente Sinfonie in A-Dur, op. 92**, Electrecord ECE 085 (a) und Supraphon (Tschechoslowakei) ALPV 243 (d)



- **Achte Sinfonie in F-Dur, op. 93**, Electrecord ECE 091 (a) und Union (Japan) UCP 1 (a)
- **Neunte Sinfonie in d-Moll, op. 125**, Electrecord ECE 097/098 (a) (die vereinten Chöre der „George Enescu“-Philharmonie und des rumänischen Rund- und Fernsehfunks. Solisten: Emilia Petrescu-Cironeanu, Martha Kessler, Ion Piso, Marius Rintzler)
- **Ouvertüre zu Collins „Coriolan“ in c-Moll, op. 62**, Electrecord ECE 080 (a) und Union (Japan) SUC 2 (a)
- **Ouvertüre zu Goethes „Egmont“ in f-Moll, op. 84**, Electrecord ECE 0131 (a)
- **Dritte Leonoren-Ouvertüre in C-Dur, op. 72 a**, Electrecord ECE 090 (a)

#### CONSTANTINESCU, Paul:

- **Trei dansuri simfonice** (Drei sinfonische Tänze), Electrecord ECD 070 (b)

#### DUMITRESCU, Gheorghe:

- **Oratoriul eroic „Tudor Vladimirescu“** (Heroisches Oratorium „Tudor Vladimirescu“, I. Teil (Chor des Ensembles der Streitkräfte, Frauenchor der „George Enescu“-Philharmonie. Solisten: Petre Ștefănescu-Goangă, Viorel Ban, Pantelimon Frunză, Maria Voloșescu); Electrecord ECE 035 (a)

#### ENESCU, George:

- **Erste rumänische Rhapsodie in A-Dur, op. 11**, Electrecord ECD 23 (a) und Polskie Nagrania (Polen) L. 0103 (a)
- **Zweite rumänische Rhapsodie in D-Dur, op. 11**, Electrecord ECD 23 (a)
- **Erste Sinfonie in Es-Dur, op. 13**, Electrecord ECE 58 (a) und Artia (Vereinigte Staaten Amerikas) ALP 118 (a)

#### HATSCHATURJAN, Aram:

- **Zweite Sinfonie in e-Moll**, Electrecord ECE 034 (a) und Aprelewski sawod (UdSSR), D 04440/04441 (a)

#### HAYDN, Joseph:

- **Sinfonie in D-Dur, Nr. 104**, Electrecord ECE 042 (a)
- **Konzert für Cello und Orchester in D-Dur**, Electrecord ECE 042 (a), Solist: Radu Aldulescu

#### LALO, Edouard:

- **„Symphonie espagnole“ für Violine und Orchester**, Electrecord ECD 73 (a), Solist: Ion Voicu

#### LISZT, Franz:

- **Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1, in Es-Dur**, Supraphon (Tschechoslowakei) ALPV 255 (d) und Electrecord ECE 07 (d), Solist: Valentin Gheorghiu
- **„Danse macabre“ für Klavier und Orchester**, Qualiton (Ungarn) HLPXMN 1005 (e), Solist: Bächer Mihaly

#### MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix:

- **Konzert für Violine und Orchester in e-Moll, op. 64**, Electrecord ECE 0113 (a), Solist: Ion Voicu

#### MOZART, Wolfgang Amadeus:

- **Sinfonia Concertante in Es-Dur für Bläser und Orchester (K. V. Anhang I, 9)**, Electrecord ECE 055 (a), Solisten: Ion Danie – Hoboe, Octavian Popa – Klarinette, Ion Bădănoiu – Horn, Dimitrie Alecsandrescu – Fagott.
- **„Le Nozze di Figaro“-Ouvertüre**, Electrecord ECE 055 (a)

#### RACHMANINOW, Sergei Wasiljewitsch:

- **Rhapsodie über ein Thema von Paganini für Klavier und Orchester**, Supraphon (Tschechoslowakei) FLPM 126 (d), Solist: Valentin Gheorghiu

#### SCHUBERT, Franz:

- **Achte Sinfonie in h-Moll (unvollendet)**, Electrecord ECE 0144 (a)

#### STRAUSS, Richard:

- **„Don Juan“, Tondichtung, op. 20**, Aprelewski sawod (UdSSR) D 3184/3185 (c)
- **„Tod und Verklärung“, Tondichtung, op. 24**, Supraphon (Tschechoslowakei) ALPV 329 (d)
- **„Till Eulenspiegels lustige Streiche“, op. 28**, Polskie Nagrania (Polen) L 0103 (a)

## Anmerkungen

<sup>1</sup> George Enescu an George Georgescu, Akademie der RVR, Korrespondenz – Manuskripte, Nr. 26 859.

<sup>2</sup> George Enescu an George Georgescu, Fotokopie des Briefes der im Bande *George Georgescu – 50 Jahre künstlerischer Tätigkeit*, von der Staatsphilharmonie „George Enescu“ im September 1957, veröffentlicht wurde.

<sup>3</sup> ERIK WERBA, Abschied von der Prager Philharmonie, im „Volksblatt“, Wien, 15. August 1963.

<sup>4</sup> S. M., Die Ruhe der Überlegenheit, in „Der Tagesspiegel Feuilleton“, Berlin, 4. März 1964.

<sup>5</sup> ALCEO TONI, *La musica addosso*. Scala: l'orchestra di Bucarest ha aperto la stagione sinfonica, in „La Notte“, Mailand, 8/9. Juni 1963.

<sup>6</sup> HERBERT SCHNEIBER, Jubelstürme einmal donauabwärts, im „Kurier“, Wien, 23. Oktober 1961.

<sup>7</sup> ALEXANDER WITESCHNIK, George Georgescu eröffnete die philharmonische Konzertsaison, in: „Neue Tageszeitung“, Wien, 16. Oktober 1962.

<sup>8</sup> NORBERT TSCHULIK, Kultur kennt keine Grenzen, in: „Wiener Zeitung“, Wien, 14. August 1963.

<sup>9</sup> G.H.P., Ein Grandseigneur, in: „Nacht Depesche“, Berlin, 4. März 1964.

<sup>10</sup> W. S., Con l'orchestra Filarmonica di Bucarest, un grande direttore sul podio scaligero, in: „L'Italia“, Mailand, 8. Juni 1963.

<sup>11</sup> S. M., Die Ruhe der Überlegenheit, in: „Der Tagesspiegel Feuilleton“, Berlin, 4. März 1964.

<sup>12</sup> W. S., Con l'orchestra Filarmonica di Bucarest, in: „L'Italia“, Mailand, 8. Juni 1963.

<sup>13</sup> ALCEO TONI, *La musica addosso*, in: „La Notte“, Mailand, 8/9. Juni 1963.

<sup>14</sup> GOTTFRIED KRAUS, Letzter Abend der Prager Philharmonie; George Georgescu dirigierte Werke von Haydn, Schubert und Schumann, in: „Salzburger Nachrichten“, Salzburg, 14. August 1963.

<sup>15</sup> „Muzica“, Bukarest, XI. Jg., 1961, Nr. 9, S. 21–30 und XIII. Jg., 1963, Nr. 2, S. 13–18.

<sup>16</sup> K. r., George Georgescu dirigierte die Berliner Philharmoniker. Das Geheimnis der Form, in: „Kurier Feuilleton“, Berlin, 3. März 1964.

<sup>17</sup> r. b., Aus romantischer Schule, in „Berliner Morgenpost“, Berlin, 4. März 1964.

<sup>18</sup> HERBERT SCHNEIBER, Zum Schluß war's doch ein Festkonzert. Salzburg: George Georgescu dirigierte im 7. Orchesterkonzert Haydn, Schumann, Schubert, in: „Kultur“, Wien, 14. August 1963.

<sup>19</sup> ROBERT ANGLES, *Rare Fantastique*, in: „Music and Musicians“, London, Dezember 1963, S. 39.

<sup>20</sup> H. Sp., Brillanter Strauß, Georgescu am Pult des BSO stürmisch umjubelt, in: „Der Morgen“, Berlin, 15. März 1964.

# DEUX ARMOIRIES SCULPTÉES APPARTENANT AUX VOÏVODES VLAD DRACUL ET NEAGOE BASARAB

*Pavel Chihaia*

Dans son ouvrage, resté classique, sur le monastère d'Argeș, de l'ancienne résidence voïvodale de Valachie, Curtea de Argeș, — *Die bischöfliche Klosterkirche bei Kurtea de Argysch*<sup>1</sup> —, écrit en 1857, Ludwig Reissenberger s'arrête sur deux sculptures en pierre qui ont retenu son attention. Les sculptures, placées dans le mur extérieur de la chambre d'hôtes du monastère, étaient constituées selon cet auteur par « zwei phantastisch gebildeten, schlangenartigen Thieren... auf deren einem ein eben so phantastisch gestaltetes, hirschähnliches Thier, in dessen Rücken beissend, steht, während über dem andern ein geflügelter Drache sich befindet... »

Ainsi décrites, « les armoiries » laissent l'impression d'un ouvrage occidental de fantaisie, étranger aux caractères héraldiques des armoiries connues en Valachie.

La récente découverte de l'*Album national*, — un cahier contenant des dessins exécutés en 1860 par le peintre G. Tattarescu<sup>2</sup> — le collaborateur de l'archéologue Alex. Odobescu<sup>3</sup>, qui a étudié avec attention et compétence ce vieux monastère — nous a aussi permis d'y trouver une image des armoiries décrites par Reissenberger.

En effet, les sculptures n'ont pas échappé à l'attention du brillant archéologue, qui les a indiquées à son collaborateur pour être dessinées. Dans ce dessin, nous voyons une seule pièce d'armoiries, avec deux scènes, qui semblent sculptées sur le même bloc de pierre, enfermées dans une bordure commune, timbrée, à son tour, par l'oiseau contourné de la Valachie.

Nous avons réalisé que la signification symbolique impliquait deux hypostases du dragon : dans l'une des armoiries, il est représenté triomphant, dominant un autre animal fabuleux, avec une large poitrine et une tête de reptile, tandis que dans l'autre il est figuré vaincu, les ailes repliées, terrassé par une bête qui ressemble à une biche.

L'endroit où on a trouvé encastées les armoiries dessinées par Tattarescu — il

s'agit en réalité, comme nous le verrons, de deux sculptures différentes — et qui est précisé dans la légende du dessin « L'entrée de la résidence de l'archevêché d'Argeș », correspond à celui indiqué par Reissenberger.

L'examen attentif d'une des photographies exécutées en 1866 par Carol Popp de Szatmary d'après le monastère d'Argeș<sup>4</sup>, avant la restauration de 1875—1879, qui a détruit les constructions monastiques —, nous a permis de préciser l'endroit où se trouvaient à ce moment-là les sculptures : elles surmontaient une porte, dans le mur contigu à la chapelle paroissiale consacrée aux saints Tatiana, Serghei et Bach, qui fut édifée en 1798<sup>5</sup> à l'ouest de la grande église. Les sculptures avaient été couvertes de crépi et on n'en voit que d'une manière fragmentaire la figure dessinée par Tattarescu<sup>6</sup>.

Par conséquent, elles avaient été encastées en 1798 au-dessus de la porte récemment pratiquée dans le mur du réfectoire construit par le voïvode Neagoe Basarab en 1517. Cela signifiait qu'elles provenaient d'un autre édifice de l'enceinte du monastère, démoli avant 1798. Pour connaître cet édifice où les sculptures dont nous nous occupons avaient été encastées à l'origine, il fallait commencer par étudier ces sculptures.



Une mention dans le catalogue du Musée National d'Antiquités, de 1906<sup>7</sup>, nous a permis de retrouver ces pièces sculptées, dans le dépôt du Musée de l'Institut d'Archéologie<sup>8</sup>.

Il s'agit en réalité de deux blocs distincts de pierre, avec des sculptures polychromes. L'oiseau contourné qui timbraait la bordure de ces deux blocs avoisinants, avait été ajouté peut-être par la fantaisie du dessinateur.

Une première observation nous révèle le fait que les deux blocs, de dimensions différentes<sup>9</sup>, varient aussi par la conception compositionnelle des sculptures, quoique les deux représentassent un dragon. Le dragon lui-même a un aspect différent dans les deux sculptures. Le dragon vainqueur a un tronc court et trapu, avec une tendance à la sphéricité, une queue à racine puissante, qui va en s'amincissant, et de longs membres avec trois griffes. L'attitude de combat a une évidente gaucherie, ainsi que la répartition des volumes qui manque d'harmonie et de fluidité, alourdissant la composition. Par contre, le dragon vaincu étale son corps long et sinueux, s'inscrivant dans un élégant croissant, avec une queue ayant jusqu'au bout la même dimension et des pieds courts et gros, avec les extrémités des pattes légèrement trifurquées. On sent la convulsion de l'animal transpercé par la corne jusque dans la torsion stylisée que lui a imprimée l'artisan et qui s'inscrit dans un admirable mouvement, soutenu par l'heureuse distribution des volumes, de cette composition.

Le bloc sur lequel est sculpté le dragon victorieux présente des altérations assez profondes, la bordure y est plus étroite et le champ sur lequel se déroule le relief, plus large.

La technique et la facture-mêmes des deux sculptures sont différentes : dans celle du dragon vainqueur, nous trouvons une sorte de méplat, l'artisan s'étant en général contenté de creuser certaines portions de la pierre pour laisser les autres en relief, suivant un dessin lourd et incertain, avec

des formes insuffisamment différenciées, tandis que la sculpture du dragon vaincu est travaillée en bas-relief, le modelé des formes y est soigné et suppose un dessin harmonieusement composé, élégant et véridique, dans lequel les volumes et les mouvements distincts s'enlacent pour former un tout unitaire.

D'autre part, nous constatons qu'au début les deux sculptures ont présenté sur tous les côtés une bordure qui a été partiellement martelée. Dans la sculpture du dragon vainqueur, seuls le cadre supérieur et celui de gauche<sup>10</sup> sont restés intacts, tandis que dans celle du dragon vaincu les trois cadres : supérieur, inférieur et de droite ont été conservés.

Enfin, les différentes couches de peinture trouvées sur les deux sculptures, offrent l'occasion de faire quelques observations :

1. Au moment où les deux pièces ont été assemblées, elles se trouvaient ainsi disposées : le dragon vaincu à droite, et le dragon vainqueur à gauche, comme le prouvent les extrémités fixées dans le crépi, et qui se trouvent être dans la première sculpture celle de droite, et dans la seconde celle de gauche.

2. En couvrant de peinture les armoiries, on a cherché à réduire leurs différences dimensionnelles et compositionnelles : c'est ainsi que dans la sculpture du dragon vaincu on a peint le champ contenant le relief, ainsi que le cadre inférieur, tandis que dans celle du dragon vainqueur on n'a peint le champ que partiellement, jusqu'au niveau des griffes du lion. Cela indique qu'après avoir martelé partiellement, à l'occasion de la réutilisation des pièces, les deux bordures, afin de pouvoir les assembler, on a étendu sur les deux reliefs une couche de peinture, pour accentuer davantage une continuité qui n'est en réalité qu'artificielle. D'ailleurs, sur la surface de la pierre qui présentait des altérations, la peinture n'a été étalée qu'après leur apparition.

3. Les marges de la sculpture du dragon vainqueur, dont la bordure a été martelée



Fig. 1. — Les armoiries en pierre du voïvode Vlad Dracul, provenant du clocher de l'église métropolitaine de Curtea de Argeș (1439) (phot. N. Ionesco)







Fig. 2. — Les armoiries en pierre du voïvode Neagoe Basarab, provenant du clocher de l'église du monastère Curtea de Argeș (1517) (phot. N. Ionesco)



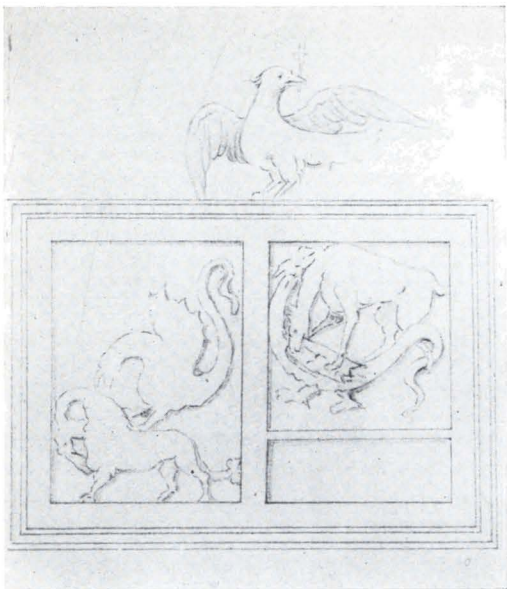


Fig. 3. — G. Tattaresco: « L'écu qu'on voit dans l'entrée de la résidence de l'archevêché d'Argeș », dessin dans l'*Album National* (1860)

deux sculptures, avant de les encadrer ensemble, en leur ajoutant une bordure de crépi et en les colorant, afin de masquer les différences de composition, de technique et de facture.

C. La sculpture la plus ancienne, celle du dragon vainqueur, n'a pas été initialement colorée, tandis que celle, plus récente, du dragon vaincu, a été peinte dès le début.

D. Sur la première couche de peinture, commune aux deux sculptures, se sont succédé deux autres couches, suivies d'une couche plus récente, datant de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.



Pour comprendre la signification du dragon qui apparaît dans ces sculptures, et par conséquent les moments de leur apparition, il est nécessaire d'étudier l'évolution de la héraldique roumaine.

Dans une étude publiée il y a quelques années, E. Virtosu<sup>12</sup> attire l'attention sur un meuble héraldique, unique dans les armoiries des sceaux de la Valachie, qui apparaît sur un sceau du 8 avril 1437 trouvé sur un document du voïvode Vlad Dracul (1436–1446) et qui représente une sorte de ver ailé, dans trois parties du sceau. E. Virtosu lui attribue la signification d'un dragon, symbole de l'ordre du Dragon, dont Vlad Dracul, ainsi que son surnom l'indique, faisait aussi partie dès 1431, quand, selon les informations d'Eberhard Windecke<sup>13</sup>, il se trouvait à Nuremberg avec Sigismond, roi de Hongrie et empereur d'Allemagne.

L'ordre, fondé en 1408 dans le but de protéger la religion catholique contre les tentatives hérétiques, et particulièrement contre celles des disciples de Jan Huss et de Jérôme de Prague, autant que par la nécessité d'opposer une résistance aux

(avant d'être montée à côté de l'autre sculpture) n'ont jamais été peintes, car sur ces portions on ne trouve aucune trace de pigments.

Etant donné que l'expertise<sup>11</sup> a établi que le relief du dragon vaincu présente quatre couches de peinture, tandis que celui représentant le dragon vainqueur n'en contient que trois — il est permis de supposer qu'avant d'être encadrées ensemble et de recevoir les trois couches successives de peinture, le premier relief n'avait pas été peint, tandis que le second avait probablement été peint dès l'origine.

Voici les conclusions qu'on peut tirer de ces observations:

A. Les deux sculptures n'ont pas été effectuées en même temps. Néanmoins, leurs dimensions, la similitude de leur encadrement, le fait d'avoir gardé le symbole du dragon, évidemment, avec une signification différente dans chacune de ces œuvres, sont des preuves qui indiquent que la plus récente des deux a eu délibérément comme modèle la sculpture antérieure.

B. A l'occasion d'une reconstruction de la tour, on a martelé les bordures des



coups que recevait l'empire allemand, se proposait en même temps d'organiser une nouvelle croisade contre les Turcs <sup>14</sup>.

Les armoiries de cet ordre représentaient un dragon — symbole de la bravoure invincible — portant sur son dos une croix — signifiant qu'il s'agissait d'un dragon chrétien, luttant pour le christianisme —

avec l'inscription: *O quam misericors est Deus et Pius et justus* <sup>15</sup>.

Le dragon n'incarnait donc pas, comme dans la connue iconographie de saint Georges, le symbole d'une puissance démoniaque, mais au contraire, celui d'une puissance spirituelle, chrétienne. Les chevaliers de l'ordre revêtaient une pélerine verte,

Fig. 4. — Les armoiries en pierre du voïvode Vlad Dracul. Portion d'une zone intacte. Echelle 5:1 (macrophotographie D. Moraru)







Fig. 5. — Les armoiries en pierre du voivode Neagoe Basarab. Portion d'une zone intacte. Echelle 5 : 1 (macrophotographie D. Moraru)

couleur du dragon, au-dessus d'une autre de couleur rouge, symbolisant le sacrifice<sup>16</sup>, ce qui confirme l'excellence du symbole.

Dans un autre ouvrage, O. Iliescu<sup>17</sup> mentionne deux monnaies anépigraphes, présentant sur une des faces l'image du dragon avec les ailes déployées et sur l'avvers l'aigle de la Valachie dans son attitude

traditionnelle, prouvant par là qu'elles provenaient d'une émission monétaire de l'intérieur de ce pays.

D'autres monnaies de ce type — faisant vraisemblablement partie de deux émissions différentes — ont été signalées par le même chercheur au Musée de Turnu Severin<sup>18</sup>, ainsi qu'à Cimpulung-Muscel.



Fig. 6. — Monnaies anépigraphes du voivode Vlad Dracul (reprod. d'après O. Iliescu, *op. cit.*, p. 503)

A la suite des recherches de E. Virtosu et O. Iliescu il reste établi que les armoiries de Vlad Dracul, trouvées aussi bien sur le sceau du 8 avril 1437, que dans les deux émissions monétaires que nous connaissons de la Valachie, étaient les armoiries de l'ordre du Dragon, dont il était chevalier. Dans ces armoiries, le dragon figurait avec les ailes largement déployées, avec les membres élancés, les griffes aiguës et longues, agressif et déchainé, tel qu'il avait été conçu par le fondateur de l'ordre.

En retournant aux sculptures qui font l'objet de cette étude, nous constatons

que celle d'entre elles qui est le moins soigneusement exécutée, présente le même type de dragon, aux ailes déployées, aux membres élancés et aux griffes longues, dominant un autre animal, puissant, léonin, à tête de reptile.

Il est évident que cette sculpture représente des armoiries appartenant à Vlad Dracul, et qu'elle a été exécutée pour la tour-clocher de l'enceinte de l'église consacrée à l'Assomption de la Vierge, ainsi que nous incitent à croire les armoiries qui ornent les tours de Transylvanie et de Moldavie, et surtout celles du monastère de Dealul (1499)<sup>19</sup>.

Les armoiries de Vlad Dracul ne représentaient pas celles d'un empire ou d'un voïvode, mais étaient la matérialisation d'une idée : la résistance soutenue contre les Turcs en pleine expansion ; les chefs du pays avaient devant les yeux à l'occasion de chaque service divin dans l'église métropolitaine de la Valachie cet étendard de guerre d'un pays encore libre.

Le nouveau chevalier avait reçu le drapeau de la croisade de saint Ladislav et, le 8 février 1431, un acte slavon avait proclamé sa qualité de vassal de l'empereur et roi. Une fois monté sur le trône, en 1436, Vlad Dracul, quoique militant — lorsque les conditions le lui permettront — pour une politique en faveur de la croisade, et se montrant par là un élément vaillant, capable d'opposer une résistance ferme aux Turcs dans cette partie de l'empire — n'a toutefois pas été un « latinophrone »<sup>20</sup>, ayant confessé, sur le plan religieux, l'orthodoxie, ainsi que le prouvent ses fondations, et ayant milité, sur le plan politique, pour les intérêts de son pays.

Son avènement au trône, confirmé par l'empereur Sigismond, qui voyait en lui un représentant de la lutte antiottomane, était dû aussi aux forces politiques de l'intérieur du pays, qui se rendaient compte que la seule chance de salut était la perpétuation de la lutte contre les Turcs<sup>21</sup>. Le nouveau voïvode refuse de payer le tribut et repousse en 1436 les essais faits par les Turcs pour le détrôner.

L'écho de cette victoire allait se maintenir pendant de longues années. En 1439, Ioan Torzelo, l'un des principaux conseillers de l'empereur byzantin, en rédigeant un mémoire concernant les possibilités d'organiser une croisade contre les Turcs, affirme que les 15 000 chevaliers de Valachie, qui étaient « parmi les hommes les plus vaillants au monde »<sup>22</sup>, devront aussi participer à cette expédition.

Quoique ayant conclu plus tard la paix avec les Turcs, Vlad Dracul est suspecté par ceux-ci et, au moment où Iancu de Hunedoara prépare une offensive chré-

tienne de grandes proportions, il est invité par la Porte, et arrêté. Après avoir réussi à réoccuper son trône, en 1443, il prendra part à la longue expédition commandée par Iancu de Hunedoara, notamment à la bataille de Varna. En 1445 il participera, avec Valerand de Wawrin, à la campagne bourguignonne sur le Danube, et sera caractérisé par ce dernier comme étant « moult famé de vaillance et de sagesse »<sup>23</sup>. En automne 1446, Vlad Dracul sera décapité avec son fils Mircea, à Tirgșor, par Vladislav II, descendant des Dănești, qui étaient les rivaux de la famille des Drăculești<sup>24</sup>.



En ce qui concerne la seconde sculpture d'Argeș, nous pouvons déduire son origine et sa signification en reconstituant les phases de construction de la tour-clocher de ce monastère.

Nous savons, grâce aux gravures de l'époque effectuées d'après les deux dessins de 1780--1785 appartenant à la collection Robert Ainslie<sup>25</sup> que le premier niveau, celui du couloir de passage, présentait des caractéristiques de l'architecture du XVI<sup>e</sup> siècle, comme par exemple le parement de la façade, fait de blocs massifs de pierre<sup>26</sup>, le mâchicoulis<sup>27</sup> et l'arc brisé superposé à celui en plein cintre du couloir de passage, ce dernier étant en retraite. Ce premier niveau appartenait à la tour-clocher élevée en 1517 par Neagoe Basarab, ainsi que nous en assure un témoin digne de confiance, Gavril Protul<sup>28</sup>.

Vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle le voïvode Matei Basarab a restauré ce clocher<sup>29</sup>, en rebâtissant les niveaux supérieurs<sup>30</sup> et en refaisant le parement de la façade sud.

Dans le tympan formé par l'arc brisé et celui en plein cintre qui surmontait le couloir du passage, nous retrouvons dans la gravure qui représente le côté sud de la tour, les deux sculptures dont nous nous occupons, fixées dans le mortier<sup>31</sup>.

La qualité de la seconde pièce, ainsi que le fait d'avoir été encastree dans la



tour-clocher élevée par Neagoe Basarab nous mène à déduire qu'elle a été exécutée par les mêmes artisans qui, vers 1517, avaient travaillé au parement de l'église du monastère. La composition complexe et pourtant ordonnée des deux animaux emmêlés dans le combat, la ligne sûre des contours, le jeu harmonieux des volumes des corps de ces bêtes aux membres bizarres, indiquent comme auteurs des armoiries des artistes orientaux accomplis, ayant l'habitude des sculptures ornementales, ceux-là mêmes qui avaient sculpté les surfaces fleuries de l'église de Neagoe.

Il est quand même peu probable que Neagoe Basarab, en élevant une tour-clocher à l'entrée de ce monastère, qui lui tenait tant à cœur, ait conservé en même temps les armoiries de son prédécesseur. Le fait que les armoiries de Vlad Dracul aient été couvertes de trois couches de

peinture, dont la plus ancienne recouvre des altérations mécaniques extérieures, tandis que les armoiries de Neagoe Basarab contiennent quatre couches, indique que la première n'avait pas encore été encastree dans la reconstitution de Neagoe Basarab, lorsqu'on a étalé sur ses armoiries la première couche, mais seulement plus tard, à l'époque de Matei Basarab, quand on a peint les deux armoiries dans les mêmes couleurs. Une autre preuve du fait que les armoiries de Vlad Dracul n'ont pas été réutilisées dans l'intervalle qui s'est écoulé entre la construction de Neagoe Basarab (1517) et celle de Matei Basarab (1640), est constituée par les altérations mécaniques prononcées que nous constatons chez celle-ci, et qui se sont produites dans cet intervalle-même (si elles avaient été antérieures à l'an 1517, ces altérations auraient dû apparaître aussi sur les armoiries de Neagoe Basarab), durant lequel la sculpture aura servi de simple pierre de construction, ou à l'occasion de sa réutilisation, quand le mortier en aura été enlevé.

Les nouvelles armoiries exécutées vers 1517 prouvent la maîtrise des constructeurs de la nouvelle église (par contraste avec les pratiques de ceux de l'église antérieure, celle de Vlad Dracul, qui révèle des artisans pas trop habiles, n'ayant probablement travaillé que des encadrements de portes et de fenêtres, ce qui signifie que l'église était en briques); elles avaient comme point de départ une vision symbolique différente, tout en gardant un même contenu.

Ayant pris pour modèle, ainsi que nous l'avons montré, les armoiries de son antécédent, par esprit de continuité d'une position ferme et afin de maintenir la signification de ce symbole de la lutte contre la terrible puissance du mal<sup>32</sup>, puissance figurée dans les armoiries de Vlad Dracul par le lion à tête de reptile, Neagoe a imaginé d'autres meubles héraldiques pour ses armoiries. Il fallait présenter au peuple — saturé par les légendes et les images de saint Georges, dans

Fig. 7. — William Watts (d'après un dessin anonyme de la collection Robert Ainslie). La tour-clocher du monastère d'Argeș (le côté sud), vers 1780 - 1785. Détail.



lesquelles le dragon représentait la force du mal, et par la présence tout aussi démoniaque de cette bête dans l'Apocalypse, — un symbole ayant le même sens mobilisateur que celui trouvé par les contemporains de Vlad Dracul dans les armoiries du dragon triomphant, mais ayant une nouvelle représentation, conforme à la nouvelle signification du dragon, déchu, selon la sémantique des symboles, du sens qu'on lui accordait 75 années auparavant. Cette fois, le dragon figure comme symbole les païens, le mal, vaincu par l'inexorable corne de la bête victorieuse.

Nous serons enclins à croire, en examinant les traits de cette bête, qu'il s'agit d'une licorne, telle que nous la trouvons figurée dans les anciennes œuvres d'art et décrite dans les *Bestiaires* occidentaux<sup>33</sup>. Nous constatons pourtant que, quoique possédant quelques-uns des caractères de la licorne occidentale, comme par exemple la corne au front et les sabots de bouc, l'être dont nous nous occupons s'éloigne de ce prototype au tronc et à queue de cheval; ici, il a le tronc et la queue d'un bouc, ce qui lui confère un aspect plus souple et plus élégant. Cette constatation nous mène à la conclusion que la bête fabuleuse n'est autre qu'un bouc, transposé du livre de Daniel (chapitre VIII), où il s'agit d'une lutte symbolique, ce qui concordait avec les significations que Neagoe Basarab voulait donner à ses armoiries.

Cette lutte entre le bouc et une bête repoussante, transposée directement de la Bible, que nous rencontrons aussi dans le vieux récit *Alexandria*<sup>34</sup> (l'histoire d'Alexandre le Grand) ce qui prouve sa popularité — Neagoe Basarab est lui-même l'auteur présumé d'un écrit qui contenait des préceptes pour son fils Theodosie, où on retrouve aussi des éléments de l'*Alexandria*<sup>35</sup> — est un symbole adéquat pour propager la continuation de la lutte contre les Turcs, dans une tour d'un monastère à la consécration de laquelle sont venus les plus hauts représentants de l'église grecque.

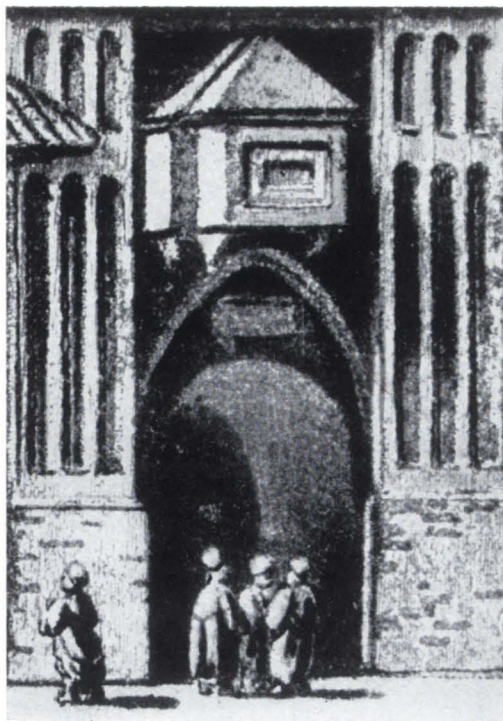


Fig. 8. — William Watts. La tour-clocher du monastère d'Argeș. Les deux armoiries réencastées au-dessus de la porte. Détail.

La signification est la même que celle de l'aigle bicéphale, enseigne que par sa femme il avait héritée des despotes serbes et auquel lui donnait droit sa politique de protecteur des anciens sujets de l'empire byzantin, enseigne que nous trouvons brodée sur ses vêtements dans le portrait votif qui se trouvait dans l'église; c'est justement parce qu'il voulait porter plus loin le sens mobilisateur des armoiries de Vlad Dracul.

La signification anti-ottomane du symbole est évidente. «... Je levai les yeux... et voilà qu'un béliet se tenait devant un marais, ayant des cornes très hautes... aucune bête ne pouvait lui résister... et il fit selon sa volonté, et devint puissant. ... et voici qu'un bouc venait... sur la face de la terre... et il avait une corne très grande entre les yeux.

Il vint jusqu'au béliet... et, s'élançant, il courut sur lui de toute sa force... il l'attaqua avec furie, le frappa et brisa ses deux cornes... il le jeta à terre, le foula aux pieds... Le béliet... est le roi des Perses et des Mèdes.



Fig. 9. — G. Tattaresco. Les voïvodes Radu cel Frumos et Mircea, les fils de Vlad Dracul. Dessins de l'Album National (1860), d'après les portraits votifs peints par Dobromir en 1517, sur le mur ouest du pronaos de l'église du monastère d'Argeș; entre les deux portraits il y avait l'image du voïvode Vlad Dracul, à droite de la porte d'entrée dans le pronaos.



Le bouc est le roi des Grecs et la grande corne qu'il avait entre les yeux, c'est le premier roi »<sup>36</sup>.

Le béliet est remplacé par le dragon, toujours une bête démoniaque, figurant l'empire qui a détruit Constantinople, mais qui sera anéanti par les Grecs. Il est tout naturel que les armoiries du voïvode Neagoe Basarab trouvaient dans la bible un symbole adéquat pour propager la continuation de la lutte contre les Turcs. Tandis que les armoiries de Vlad Dracul ont un caractère politique déclaré, en correspondance avec une période de lutte ouverte, celles de Neagoe Basarab prennent la forme d'un symbole religieux au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle quand la résistance n'était possible que sous l'égide de l'église.

Nous ajoutons que ces armoiries de Neagoe ont été peintes en couleurs symboliques — le bouc en rouge, couleur de l'empire byzantin et des saints militaires

martyrs, le dragon en vert démoniaque. Elles incitaient à la révolte et tenaient en éveil les espérances non seulement d'un pays conquis par le Croissant, mais de l'orthodoxie balkanique tout entière.



Après avoir montré que les premières armoiries, qui proviennent de Curtea de Argeș, ont appartenu à Vlad Dracul, étant encadrées dans la tour-clocher édiflée par ce voïvode, nous allons essayer de résoudre le problème de l'identité du fondateur de la première église qui a été bâtie en ce lieu, et qui a abrité la Métropole de la Valachie<sup>37</sup>. Cette église a-t-elle appartenu toujours à Vlad Dracul, ou bien a-t-elle été élevée, ainsi qu'on l'a affirmé, par le voïvode Nicolae Alexandru, en même temps que la fondation de la Métropole de Valachie, en 1359, ou bien encore par les fils de ce dernier, dix ou vingt ans après cette date?



Malheureusement, il ne nous reste aucune mention, ni aucun document faisant allusion à cette église, que Neagoe Basarab trouve déjà ruinée, et à la place de laquelle il construit, en 1517, la célèbre église du monastère qui subsiste encore aujourd'hui.

La découverte de l'*Album national* de Tattaresco (1860), ainsi qu'une série de descriptions de l'époque, ont permis la reconstitution des portraits votifs peints par Dobromir sur les murs du pronaos du monastère de Neagoe<sup>38</sup>.

Nous déduisons des inscriptions trouvées dans l'église, que l'exécution de ces portraits — qui s'étaient au long des murs de l'ouest et du sud, ainsi que sur la portion sud du mur est du pronaos de l'église — a été disposée par Neagoe. Sur le mur ouest figuraient les voïvodes antécresseurs à Neagoe, dont les noms se rattachaient — ainsi que nous allons le voir — à la fonction et à la construction du monument disparu; sur le mur sud, les fondateurs de la nouvelle église et les parents dont ils imitaient les actions — respectivement Neagoe Basarab avec Despina et le Knèze Lazăr de Serbie avec Milița; sur le mur est on a peint, après la mort de Neagoe, les portraits de son fils Theodosie, ainsi que de son gendre et de sa fille, Radu de la Afumați et Ruxandra. (Radu Paisie, avec son fils Marcu et Vladislav I avec sa femme, Ana, ont été peints plus tard, pendant le règne de Radu Paisie).

Si l'identité et la signification de la représentation des voïvodes sur les murs sud et est sont évidentes, la présence des images qui figurent sur le mur ouest, nécessite une explication, ces images étant liées, ainsi que nous venons de l'affirmer, à l'historique de l'église antérieure à Neagoe.

On remarque, en premier lieu, que les portraits peints vers 1517 se succèdent en ordre chronologique (à l'exception de ceux du Knèze Lazăr et de sa femme, qui n'ont pas été représentés en raison de leurs rapports avec la construction de l'église, mais à cause des liens de parenté avec la princesse Milița et avec la tradition de patronage orthodoxe, reprise par Neagoe

Basarab<sup>39</sup>). Les portraits qui figurent sur le mur ouest sont disposés toujours dans l'ordre chronologique, les premiers voïvodes représentés étant Nicolae Alexandru (avec son fils Vladislav I), Mircea cel Bătrîn et Alexandru Aldea, et, en dernier lieu, Vladislav II.

Si les deux premiers voïvodes avaient été rattachés à la construction proprement dite de l'église Métropolitaine, que Neagoe avait trouvée démolie, ils auraient dû être suivis par d'autres figures de voïvodes qui se sont succédé dans cet intervalle. La présence des voïvodes Alexandru Nicolae et Mircea cel Bătrîn, qui ont joué un rôle important dans l'histoire de la Métropole, en tant qu'institution, et non pas dans celle de l'édifice proprement dit, dont nous nous occupons (Alexandru Nicolae avait fondé la Métropole, tandis que Mircea cel Bătrîn, le père de Vlad Dracul, est le fondateur de l'évêché de Severin), est due, comme celle du Knèze Lazăr à leur rôle de consolidateurs de l'orthodoxie, et non pas à leur qualité de fondateurs du monument.

En ce qui concerne le voïvode Alexandru Aldea, l'antécresseur de Vlad Dracul, il aurait pu être représenté soit comme l'initiateur de l'évêché de Buzău — ville d'où il a rédigé des documents<sup>40</sup> — soit en sa qualité d'initiateur de la construction de l'église métropolitaine, que les événements ne lui ont pas permis d'achever.

Cependant que ces trois voïvodes, représentés à la tête de la rangée de portraits, ont régné à de grands intervalles, les trois voïvodes qui leur suivent appartiennent à la même famille. Les images de Vlad Dracul et de son fils Mircea occupaient la place d'honneur, réservée aux fondateurs, le premier à droite, le second à gauche de la porte d'entrée (fait qui n'est pas dû au hasard). Ils sont disposés de telle façon qu'aussi bien le portrait de Mircea, que celui de Radu cel Frumos, l'autre fils de Vlad Dracul, soient tournés vers le portrait de leur père (portrait détruit quelques dizaines d'années avant les

autres, à cause d'une identification erronée avec Vlad Țepeș)<sup>41</sup>. Cette disposition des portraits à droite et à gauche de la porte, leur groupement familial indique qu'il s'agit des fondateurs de l'église de la Métropolie. Le suivant sera Basarab II, qui monta sur le trône, comme on le sait, après le premier règne de Vlad Dracul, avec son fils Basarab le Jeune (Țepeluș), père du nouveau fondateur Neagoe Basarab, et enfin, le successeur de Vlad Dracul, Vladislav II.

Par conséquent, le premier voïvode représenté près de la porte étant Vlad Dracul, fondateur de l'église, cependant que le dernier était Basarab le Jeune, nous pouvons supposer qu'après le règne de ce dernier, c'est-à-dire après 1481, l'église est détruite, — probablement pendant les combats entre Vlad Călugărul et Țepeluș — supposition qui correspond d'ailleurs aux informations ultérieures qui nous apprennent qu'à son avènement au trône (1512), Neagoe Basarab a trouvé l'église « ruinée et abandonnée »<sup>42</sup>, sans dotations, laissée en cet état par Radu cel Mare et très probablement par son père et antécesseur, Vlad Călugărul.

Nous supposons donc que l'église de l'Assomption de la Vierge de Curtea de Argeș a été élevée en même temps que le mur d'enceinte et la tour-clocher, par le voïvode Vlad Dracul. Elle a abrité la Métropolie, qui jusqu'alors siégeait dans l'église Saint Nicolae Domnesc -- devenue à cette époque trop étroite à cause du grand nombre de tombeaux. Plus tard, après le règne de Basarab le Jeune, l'église du voïvode Vlad Dracul étant tombée en ruines, la Métropolie revient dans l'église Saint Nicolae Domnesc<sup>43</sup>, jusqu'en 1518, quand elle ira s'abriter dans le nouvel édifice de Țirgoviște, commencé par Radu cel Mare, achevé par Neagoe Basarab et consacré à l'Ascension.

En étudiant les documents internes<sup>44</sup> nous constatons qu'entre 1436 — année de son avènement au trône — et 1439, Vlad Dracul avait fait différentes dona-

tions aux boyards qui l'avaient soutenu. Après sa consolidation interne et externe, qui s'est effectuée dans cet intervalle, il confirmera — entre 1439 et 1441 — plusieurs donations antérieures aux monastères et contribuera à la construction d'un nouveau monastère — celui de Govora (1440)<sup>45</sup>. Sachant que le premier soin d'un voïvode, quand il montait sur le trône, était celui d'élever une église qui lui serve de lieu de sépulture, nous pensons que le document émis de Curtea de Argeș le 2 août 1439<sup>46</sup> — donc à proximité du jour de l'Assomption de la Vierge (fêtée le 15 août) — peut être rattaché à la consécration de cette église métropolitaine dédiée à la Vierge.

Il est probable que vers 1517, — après avoir démoli l'église et la tour-clocher pour construire le monastère — Neagoe fit encastrier ses propres armoiries sur la façade de la tour, en utilisant l'ancienne sculpture comme simple pierre de construction, ainsi que nous venons de le montrer.

A l'occasion de la reconstruction partielle de la tour-clocher, qui eut lieu en 1640 environ, Matei Basarab, ayant découvert les armoiries de Vlad Dracul dans les portions démolies du mur, les a fait de nouveau encastrier sur la façade de la tour (avec le soin que ce voïvode a toujours manifesté pour les vestiges de ses antécesseurs), cette fois à côté des armoiries de Neagoe Basarab, qu'il avait trouvées sur la façade de la construction antérieure. C'est à cette occasion qu'on en martela les bordures et qu'on les peignit. L'expertise technico-scientifique ayant relevé le fait que les armoiries de Neagoe Basarab contiennent une couche supplémentaire, nous concluons que, à différence de celle de Vlad Dracul, elles avaient été peintes dès l'origine (de même que les armoiries de pierre, qui se trouvaient sur la tour du monastère Dealul, exécutées en 1499<sup>47</sup>).

C'est précisément cet assemblage des deux armoiries ayant eu lieu vers la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, qui indique que leur signification héraldique s'était perdue entre

temps. Les artisans de Matei Basarab s'en servent comme élément décoratif, de même qu'ils encastrent sur la tour du monastère «Negru Vodă» de Cimpulung-Muscel le relief en pierre d'une biche, provenant d'un monastère dominicain ruiné<sup>48</sup>.

Ce n'est qu'aujourd'hui, en reconstituant le passé des armoiries retrouvées, que nous saisissons de nouveau leur vraie signification.



Essayons de dégager les quelques conclusions où cette étude nous a amené:

1) Le fondateur de la seconde église métropolitaine de Valachie est le voïvode Vlad Dracul, suivant probablement l'initiative de son antécédent, Alexandru Aldea.

2) Les armoiries que Vlad Dracul a fait encastrent sur la façade de la tour-clocher de l'enceinte de cette église métropolitaine indiquent sa qualité de chevalier de l'ordre du dragon, de lutteur antiottoman.

3) En bâtissant son nouveau monastère sur l'emplacement de la vieille enceinte métropolitaine ruinée, 75 années plus tard, le voïvode Neagoe Basarab fit représenter sur ses armoiries de la tour d'entrée un symbole religieux, celui de la défense de la chrétienté.

4) Ces deux pièces sculptées ont en même temps une valeur spéciale en tant que représentations figuratives formant un lien entre les pièces connues de la Valachie du XIV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle.

Le fait que — à un moment où les Turcs, en pleine expansion, avançaient en Europe, en dépassant Constantinople qu'ils allaient bientôt conquérir — sur la façade de la tour de la Métropole de Valachie se trouvaient des armoiries dans lesquelles le symbole de cette terrible puissance apparaît vaincu par un autre symbole, supérieur par son idéal éthique, de même qu'on trouve à Pătrăuți, en Moldavie — fondation de l'autre croisé du XV<sup>e</sup> siècle, le voïvode Ștefan cel Mare — la cavalcade de l'empereur Constantin, comme allégorie de la lutte antiottomane<sup>49</sup>, nous paraît révéler pour cette époque la dramatique résistance de l'histoire du peuple roumain.

Le sens de ces armoiries a été renouvelé par le voïvode Neagoe Basarab qui — en édifiant dans le même endroit une autre église, sur la façade de laquelle il y avait une image de saint Georges, cuirassé et armé d'une lance, terrassant le dragon<sup>50</sup> — a porté plus loin, ainsi que le démontre son nouveau symbole, le flambeau de la lutte, — dans de nouvelles formes — pour la liberté, transmis par son prédécesseur.

1. La nature de la pierre est identique pour les deux pièces, c'est-à-dire, un calcaire compact d'origine biogène, renfermant de nombreuses coquilles fossiles et notamment des ammonites. D'après toutes les probabilités, c'est une pierre locale d'Albești.

2. Les deux pièces se présentent dans un état de conservation différent. La pièce représentant le dragon vainqueur (fig. 1) est moins bien conservée que celle qui représente le dragon vaincu (fig. 2). La technique de travail de ces deux pièces est différente, ce qui nous fait supposer qu'elles appartiennent à deux périodes différentes. Les macrophotographies des figures 3 et 4 se réfèrent respectivement aux pièces des figures 1 et 2.

## CONCLUSIONS DU LABORATOIRE DE RECHERCHES DE LA DIRECTION DES MONUMENTS HISTORIQUES DU C.S.C.A.S CONCERNANT DEUX PIÈCES SCULPTÉES PROVENANT DU MONASTÈRE DE CURTEA DE ARGEȘ

Les photographies à l'échelle 5:1 ont été réalisées à la lumière oblique avec une inclinaison d'environ 50° sexagésimal. Elles prouvent que l'état de corrosion est uniforme pour la pièce « le dragon vaincu » et discontinu pour la pièce « le dragon



vainqueur ». En admettant que la nature de la pierre est identique et que, par conséquent, sa résistance est également identique et que le processus de destruction se situe dans sa phase d'uniformité<sup>1</sup>, il en résulte, à l'échelle de l'image, que, dans les zones les plus corrodées, le matériel de la pièce « le dragon vainqueur » est érodé d'environ 2,5 mm de plus que celui de la pièce « le dragon vaincu ».

En admettant que l'énergie de réseau du carbonate de chaux amorphe est d'environ 500 kcal/mol et que l'énergie d'activation du milieu corrodant à Curtea de Argeș est très réduite<sup>2</sup>, — de l'ordre de quelques kcal/mol — il en résulte qu'une corrosion naturelle qui ait pu produire une usure de 2,5 mm aurait nécessité environ 100 ans.

En examinant la pièce représentée dans la fig. 1, il semble que les reliefs aient été probablement altérés à la suite de coups violents. En tout cas, la conclusion que l'on pourrait déduire avec une suffisante exactitude est que les pièces ne paraissent pas être contemporaines.

Notons que les photographies des fig. 3 et 4 se réfèrent à une zone intacte au point de vue des actions mécaniques extérieures.

3. La détermination des couches de peintures successives a été faite en récoltant de petits fragments de quelques mm<sup>2</sup> sur les deux pièces, qui ont été examinés au microscope en section transversale. Nous avons ainsi constaté que la peinture de la première couche a été réalisée directement sur la pierre et avec le matériel typique de peinture des fresques « à secco », c'est-à-dire un mélange de chaux avec les pigments respectifs.

Entre les différentes couches de peinture nous n'avons pas trouvé d'autres matériaux interposés, ce qui prouve que les pièces ont été repeintes successivement même si les couleurs de la phase précédente n'ont pas été respectées. Nous avons numéroté les couches en commençant par la plus profonde. Sur la pièce « le dragon vaincu », nous avons trouvé quatre couches de peinture, mais sur la pièce « le dragon vainqueur » seulement trois. Nous avons exclu du dénombrement la couche grossière repeinte au XIX<sup>e</sup> siècle.

En ce qui concerne ces couches, nous avons constaté ce qui suit :

— l'épaisseur des couches de peinture est approximativement la même; elle varie entre 8  $\mu$  et 25  $\mu$ ;

— sur la pièce « le dragon vaincu », dans les quatre couches le dragon apparaît successivement: vert, rouge, jaune, marron; et l'animal à corne: rouge, vert, bleu;

— sur la pièce « le dragon vainqueur », dans les trois couches, le dragon apparaît successivement:

rouge, jaune, marron; et l'animal léonin: vert, bleu, rouge;

— sur la pièce « le dragon vaincu », sur la dernière couche du XIX<sup>e</sup> siècle, le dragon n'a plus été repeint, mais seulement l'animal à corne et le fond, la couleur du premier étant altérée tant par la corrosion que par des inclusions ter-reuses qui lui donnent un aspect macroscopique malpropre;

— dans cette dernière pièce, nous avons trouvé entre les couches n° 2 et n° 3 et entre le n° 3 et le n° 4, des traces de chaux, peut-être à la suite d'une restauration ou d'un recouvrement passager. 4. Les sections transversales des échantillons récoltés des trous, qui semblent provenir de quelques coups violents appliqués sur la pièce « le dragon vainqueur », présentent une superposition de couches de peinture, contenant tous les pigments signalés dans les sections transversales des autres zones examinées. En même temps on trouve des débris assez importants de mortier de chaux, qui, certainement, n'ont pu être écartés avec la même aisance que ceux qui se trouvaient sur des surfaces planes.

Sur la partie « droite-en haut » (la droite héraldique, la gauche pour le spectateur) de la pièce « le dragon vainqueur » on constate la présence d'une inscription, que nous avons fait photographier (fig. 1).

5. De ces photographies et à la suite de l'analyse directe, il résulte que la longueur de l'inscription est de 20 cm environ; une lettre a une longueur de 8 cm. Les interstices entre les lettres sont d'environ 4 cm et, entre les trois mots qui — paraît-il — la composent, il y a 8 mm; il en résulte donc que l'inscription devait probablement avoir eu environ douze lettres. Elle paraît avoir été exécutée sur la dernière couche de peinture (n° 3) en utilisant la chaux comme matériel pour les inscriptions dans la peinture des églises. Certains caractères sont grecs.

La macrophotographie prouve avec certitude que l'inscription se trouve sous la couche du XIX<sup>e</sup> siècle.

Nous soumettons à la disposition des épigraphistes, la suivante inscription probable:

λ Σ Π Η · δ · — × § · ·  
K EI Y

Nous avons noté dans le premier rang les lettres qui paraissent probables à la première lecture, les manques indéchiffrables par des points, l'interstice par une barre et dans le deuxième rang quelques lettres probables.

Ing. D. Moraru

<sup>1</sup> LUDWIG REISENBERGER, *Die bischöfliche Klosterkirche bei Kurtea de Argeșch*, Vienne, 1860, p. 40.

<sup>2</sup> Conservé dans la section d'art médiéval du Musée d'art de la République Populaire Roumaine.

<sup>3</sup> AL. ODOBESCU, *Episcopia de Argeș*, dans « *Convorbiri literare* », n° 1-2, 1915, p. 1112-1114.

<sup>4</sup> Voir N. GHICA-BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii în Muntenia*. Première partie, Bucarest, 1927, pl. LXXVI, fig. 172. La datation des photographies chez AL. TZIGARA-SAMURCAȘ, *Biserica episcopală din Curtea de Argeș*, Bucarest, 1913, p. 20.

<sup>5</sup> LUDWIG REISENBERGER, *op. cit.*, p. 12.

<sup>6</sup> Une série de vieilles catagraphies (Bibl. de l'Acad. de la R.P.R., sect. ms., Ms. roum. 717, I, f. 22 sq.), et surtout les ouvrages de Reissenberger et Odobescu, nous ont permis de déduire que la salle où l'on avait aménagé en 1798 la chapelle paroissiale avait été bâtie par le fondateur même du monastère d'Argeș, le voivode Neagoe Basarab en 1517, et avait été destinée au début à un réfectoire. Au moment de l'édification de la chapelle paroissiale, en 1798, cette salle aux voûtes gothiques en huit travées, supportées par trois pilastres circulaires, avait été divisée en quatre pièces, — quatre travées nordiques formant une grange, deux autres travées contiguës formant la chapelle paroissiale, tandis que les deux travées sudiques formaient, celle de l'ouest une bibliothèque et celle de l'est une galerie de passage (ALEX. ODOBESCU, *op. cit.*, p. 1113). L'escalier à balustrade qui accède à cette porte présentait un petit toit soutenu par un mince pilier en bois. Ce sont les aménagements ultérieurs, visibles sur la photo de Carol Popp de Szatmary. L'aménagement de cette porte, ainsi que la réutilisation des deux sculptures dont nous nous occupons a été sans doute pratiquée au moment de la construction de la chapelle, en 1798, son emplacement excentrique dans l'ancien réfectoire ne pouvant être autrement conçu. Un dessin de la collection de Robert Ainslie, de 1780-1785, — donc antérieur à la construction de la chapelle, — nous a été conservé dans différentes gravures (Voir O. LUGOȘIANO, *Stampe vechi înfățișînd mănăstirea Curții de Argeș*, dans B.C.M.I. IV (1911), fig. p. 25 et fig. p. 27). Les estampes se trouvant à la Bibliothèque de l'Académie de la R.P.R., section des estampes, nous permettent de constater que l'entrée se trouvait, comme il est naturel, dans le même axe que celle de la grande église, c'est-à-dire, au milieu de la pièce.

<sup>7</sup> GR. TOCILESCU, *Catalogul Muzeului național de antichități*, Bucarest, 1906, p. 96.

<sup>8</sup> Nous remercions aussi par cette voie M<sup>me</sup> Gabriela Bordenache pour l'aide précieuse accordée à la découverte de ces pièces.

<sup>9</sup> Dimensions du bloc contenant la sculpture du dragon vainqueur: épaisseur: 0,17 m; surface apparente: 0,555 × 0,365 m; cadre supérieur: 0,45 m; distance entre les pattes du lion et la marge inférieure: 0,05 m; surface peinte: 0,460 × 0,365 m. Dimensions du bloc avec la sculpture du dragon vaincu: épaisseur: 0,14 m; surface apparente: 0,49 × 0,39 m; cadre supérieur: 0,06 m; cadre inférieur: 0,09 m; surface peinte: 0,42 × 0,39 m.

<sup>10</sup> Il s'agit de la gauche héraldique, c'est-à-dire de la droite de celui qui regarde.

<sup>11</sup> Pour les considérations techniques de cette étude, voir l'expertise de l'ing. Dinu Moraru, p. 163.

<sup>12</sup> E. VÎRTOSU, *Din sigilografia Moldovei și a Țării Românești*, dans « *Documente din istoria României* », Introduction, II, Bucarest, 1956, p. 363-365.

<sup>13</sup> EBERHARD WINDECKE, *Historia vitae imperatoris Sigismundi*, Leipzig, 1886, chap. 206, p. 155.

<sup>14</sup> H. GOURDON DE GENOUILLAC, *Dictionnaire historique des ordres de chevalerie*, Paris, 1860, p. 57.

<sup>15</sup> R. P. HÉLYOT, *Histoire des ordres religieux et militaires*. . . Paris, 1792, t. VIII, p. 337; A. BARCZAY, *A Heraldika kézikönyv*, Budapest, 1897, p. 336-340; SZILAGI SANDOR, *Magyar Történelmi*, vol. III, p. 480.

<sup>16</sup> E. VÎRTOSU, *loc. cit.*

<sup>17</sup> OCTAVIAN ILIESCU, *Emisiuni monetare ale Țării Românești din secolele al XIV-lea și al XV-lea*, dans « *Studii și cercetări de numismatică* », vol. II, 1958, p. 325-330.

<sup>18</sup> OCTAVIAN ILIESCU, *O nouă contribuție privitoare la istoria monetară a Țării Românești în sec. al XV-lea*, dans « *Studii și cercetări de numismatică* », vol. III, 1960, p. 501-503.

<sup>19</sup> Voir V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în Țările Române*, vol. I, Bucarest, 1959, p. 481 et fig. 446.

<sup>20</sup> N. IORGA, *Istoria bisericii românești*, vol. I, Bucarest, 1929, p. 66.

<sup>21</sup> Acad. R.P.R., *Istoria României*, II, Bucarest, 1961, p. 427 sq.

<sup>22</sup> BERTRANDON DE LA BROQUIÈRE, *Le voyage d'outremer* (éd. Scheffer), Paris, 1892, p. 265.

<sup>23</sup> *Cronica lui Wawrin* (éd. N. Iorga), dans B.C.M.I. VI, 1927, p. 57, 148. Idem, *Les aventures sarrazines des français de Bourgogne au XV-e siècle*, dans *Mélanges d'histoire générale*, Cluj, 1927, p. 9-40.

<sup>24</sup> La correspondance de Vlad Dracul, ce « représentant de la politique de croisade » ainsi qu'il fut caractérisé par N. IORGA (*Istoria bisericii românești*. . . p. 66), reflète dans la même mesure ses actions et le rôle qu'il s'est assumé dans cette partie de l'Europe. Après avoir conquis en 1445 le fort de Giurgiu, dont il affirme qu'il a une

position stratégique tellement favorable « que les femmes mêmes de la Valachie pourraient, avec leurs fuseaux, conquérir la Grèce » (VALERAND DE WAWRIN, *op. cit.*, p. 76), Vlad Dracul écrit aux habitants de Braşov pour leur demander des armes : « Dieu et la fortune des chrétiens nous ont donné cette cité, qui était entre les mains des Infidèles, et pour cela, puisque les fortifications qui existaient ont été totalement brûlées et qu'il faut la fortifier de nouveau, nous vous prions de nous y aider, en envoyant des arcs et des flèches et des canons, et donnez-nous aussi du salpêtre pour en faire de la poudre, qu'il faut déposer dans la forteresse, car c'est un puissant moyen de défense, pour vous, pour nous et pour tous les chrétiens » (I. BOGDAN, *Documente privitoare la relațiile Țării Românești cu Braşovul și cu Țara Ungurească în sec. XV și XVI*, Bucarest, 1905, p. 80).

Dans une autre lettre, il leur rappelle : « mes serviteurs versent leur sang chaque jour pour vous tous. Et si vous avez entendu que je vais chez mon maître, l'empereur, vous avez ordonné à vos hommes de chasser mes serviteurs » (*Ibidem*, p. 35). Enfin, protestant contre les injustices causées à ses sujets par les burgraves de Bran, et faisant allusion à ses enfants, qui servaient d'otages aux Turcs pendant ses incursions contre les Turcs, il dit : « J'ai laissé tuer mes enfants, en premier lieu pour la paix chrétienne, et en second lieu pour que nous soyons, moi et mon pays, à l'empereur » (*Ibidem*, p. 43).

Ces documents contemporains, ainsi que les actions du voïvode qui les ont inspirés, sont concluants et jettent une lumière sur la signification de croisade des armoiries de Curtea de Argeş.

<sup>25</sup> Voir note 6, p. 165.

<sup>26</sup> L. REISENBERGER, *loc. cit.*; ALEX. ODOBESCU, *op. cit.*, p. 1112.

<sup>27</sup> V. VĂȚĂȘIANU, *op. cit.*, p. 498.

<sup>28</sup> *Istoria Țării Românești 1290–1690* (éd. C. Grecescu et D. Simonescu), Bucarest, 1960, p. 26.

<sup>29</sup> PAUL DE ALEP, *The Travels of Macarius, Patriarch of Antioch* (éd. F. C. Belfour), Londres, 1836, vol. II, p. 352.

<sup>30</sup> Voir N. GHICA-BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și în Oltenia*, III<sup>e</sup> partie, Bucarest, 1933, pl. CLXXIV, p. 270.

<sup>31</sup> Dans le minutieux dessin de la collection Ainslie, on aperçoit des portions décrépées dans le mur de briques — ayant gardé la forme antérieure et le mâchicoulis. De toute façon, à la place des blocs taillés, nous constatons que sur ce côté les murs sont en briques, crépis jusqu'au sol, avec des panneaux et des cannelures en crépi, typiques pour l'époque de Matei Basarab.

L'historique de ces sculptures, ultérieur au moment où elles ont été vues par le dessinateur

de 1780–1785, peut être aisément reconstitué. Elles furent descendues à l'occasion de la destruction par les Turcs de la partie sud de la tour (la plus exposée), pendant la guerre russo-autrichienne. (La catagraphie de 1817, à la Bibl. de l'Acad. de la R.P.R., sect. ms., Ms. roum. 720, f. 22. Voir aussi la photographie de Th. Hansen, de 1860 environ, chez AL. TZIGARA-SAMURÇAȘ, *op. cit.*, hors texte). Dix ans plus tard, en 1798, l'évêque Joseph de Sivas (1793–1820) les a fait réencastrer ensemble, mais dans une autre disposition, au-dessus de la porte d'entrée vers la nouvelle chapelle paroissiale. Après avoir été décrites par Reissenberger, en 1857, on les y voit encore en 1860, quand elles sont dessinées par le peintre Tattaresco. En 1866, elles étaient recouvertes de mortier. A la restauration de 1875–1879, quand on a démolit toutes les constructions monastiques (S. a. *Restaurarea monumentelor istorice 1865–1890*, Bucarest, 1890, p. 20), les deux pierres ont été enlevées par la sage prévoyance de Gr. Tocilescu et transportées au Musée d'Antiquités (l'actuel Musée de l'Institut d'Archéologie) où elles se trouvent encore.

<sup>32</sup> Celui qui dans l'historiographie d'art roumain a souligné pour la première fois la signification mobilisatrice de la peinture extérieure moldave, fut SORIN ULEA, dans l'étude *L'origine et la signification idéologique de la peinture extérieure moldave*, dans « Revue roumaine d'histoire », t. II, n° 1, 1963, p. 29–73.

<sup>33</sup> Voir LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, Paris, 1955, p. 89.

<sup>34</sup> Voir N. CARTOJAN, *Alexandria în literatura românească*, Bucarest, 1922, p. 42.

<sup>35</sup> Voir *Istoria Literaturii Române*, I, Ed. Acad. R.P.R., Bucarest, 1964, p. 246.

<sup>36</sup> *La sainte bible* (éd. J. J. Bourassé et P. Janvier), t. II, Tours, 1882, p. 356. Daniel, Chap. VIII.

<sup>37</sup> GAVRIL PROTUL, *op. cit.*, p. 28 : « Et il démolit la Métropole d'Argeş jusque dans ses fondements et à sa place il bâtit une autre sainte église ».

<sup>38</sup> PAVEL CHIHAIA, *Cîteva date în legătură cu portretele votive din « biserica lui Neagoe » din Curtea de Argeş*, dans M.O., XIV (1962), p. 449–472.

<sup>39</sup> Pour la signification de cette représentation, voir MARIA ANA MUSICESCU, *Portretul laic brodat în arta medievală românească*, dans « Studii și cercetări de istoria artei », 1962, 1, p. 47 et suiv.

<sup>40</sup> C. C. GIURESCU, *Istoria românilor*, II, Bucarest, 1937, p. 362.

<sup>41</sup> Cf. PAVEL CHIHAIA, *op. cit.*, p. 452, note 18.

<sup>42</sup> ILIE REMUS, *Inscripțiile de la mănăstirea lui Neagoe Basarab din Curtea de Argeş*, dans G. B., 1953, n° 9–10, p. 593.

<sup>43</sup> PAUL DE ALEP, *op. cit.*, p. 328.



<sup>44</sup> « Documente din istoria României », XIII, XIV et XV, B., entre le 20 janvier 1437 et le 30 juin 1441.

<sup>45</sup> Voir E. LĂZĂRESCO, *Recenzie la V. Vătăşianu, Istoria artei feudale*, dans « Studii şi cercetări de istoria artei », 1959, n° 2, p. 305.

<sup>46</sup> D.I.R., XIII, XIV et XV, B., n° 103, p. 112.

<sup>47</sup> Ces armoiries se trouvent à présent au Musée d'Art de la République Populaire Roumaine, au secteur d'art médiéval.

<sup>48</sup> Le symbole des deux armoiries avait été oublié à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, quand le voïvode Michel le Brave, resté comme un héros légendaire dans le folklore balkanique (voir « Revista istorică română », V—VI, 1935—1936, p. 369), livra de terribles batailles aux Turcs.

Vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, les sculptures ne seront plus considérées par les artisans qui les ont encadrées, — ainsi que par les peu nombreux fidèles d'une ville qui ne gardait plus rien de l'importance militaire et religieuse qu'elle avait connue aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, — que comme de simples scènes du *Fiziolog*, révélant des caractères d'animaux mythiques.

La nouvelle peinture vient de confirmer la perte de l'ancienne signification: le bouc est peint en vert, tandis que le dragon devient rouge. Le fait que dans les deux couches de peinture qui furent découvertes par l'expertise technico-scientifique le bouc (de même que le lion à tête de reptile) est peint d'abord en bleu et ensuite en rouge, cependant que le dragon est peint d'abord en jaune et ensuite en marron — est significatif.

Un autre élément qui prouve que les anciens symboles ne sont plus compris, est l'inscription dégradée de la troisième et dernière couche de peinture des armoiries de Vlad Dracul, que l'expertise scientifique a réussi à reconstituer. Cette inscription a été écrite au XVIII<sup>e</sup> siècle et nous la rattachons à une importante restauration de la peinture de l'église qui eut lieu en 1755 (François Jaffé, *L'église épiscopale conventuelle de Curtea de Argeş*, Berlin, 1911, chap. Inscriptions), révèle la nouvelle interprétation du dragon: l'Aspide.

Décrite dans le *Fiziolog* comme « ... une bête ayant deux pieds et des ailes. Sa figure aussi ressemble au grand serpent, seulement elle a une tête plus grosse. Elle a encore une longue queue, pareille à celle du serpent, qui est fendue et possède un poison puissant » (C. N. MATEESCO, *Un fiziolog romînesc din veacul al XVIII-lea*, dans *Calendarul revistei Ion Creangă*, IV, 1914, p. 41), l'aspide ne conserve plus la vieille signification du dragon.

<sup>49</sup> SORIN ULEA, *op. cit.*, p. 41—47.

<sup>50</sup> PAVEL CHIHAIA, *op. cit.*, p. 472, note 65.

<sup>1</sup> D. MORARU, *La contribution de l'Archéologie et de l'étude de la corrosion des matériaux à l'œuvre de conservation des biens culturels*, Congrèsul II, C. Roma, 1961.

<sup>2</sup> Idem, *Théorie énergétique de la corrosion des matériaux*, — *Revue de l'Industrie chimique Belge*, Juin, 1964.



# L'ENFANCE DE CALIGULA— À PROPOS D'UN PORTRAIT GLYPTIQUE INÉDIT

Mihai Gramatopol

Le Cabinet numismatique de l'Académie de la République Populaire Roumaine compte, parmi les camées impériaux de sa collection de pierres gravées, un sardonix en deux couches, représentant une tête d'enfant, joufflu, vu de face, légèrement tournée vers la gauche. Les dimensions de la pièce sont de  $23 \times 19$  mm et de 9 mm d'épaisseur. Le fond du camée est brun, pendant que le relief en est d'un blanc rosé.

Cette œuvre remarquable de l'art glyptique romain a une double importance : en tant que réalisation supérieure, d'une part, et comme document historique iconographique, de l'autre.

La tête d'enfant — gravée par le lithoglyphe, qui n'a pu signer son œuvre — représente l'empereur Caius Caligula, fils de Germanicus, à l'âge d'environ 7 ans, ainsi qu'il résulte de l'information fournie par Suétone<sup>1</sup> et d'après son image, qui figure sur le grand camée de Paris<sup>2</sup>. Suétone mentionne l'an 12 de n.è. en tant que date de naissance de Caligula, et l'évènement de la séparation de Germanicus de sa famille, la veille de son départ pour l'Orient, d'où il allait ne jamais revenir, évènement marqué par le plus grand et le plus beau chef-d'œuvre de l'art glyptique ancien, se produit en l'an 18 ou 19 de n.è.

La ressemblance entre notre camée et le portrait de Caligula enfant, du grand camée de Paris, est si frappante, comme image et manière, qu'elle entraîne d'intéressantes conclusions que nous allons tâcher d'exposer et d'argumenter ci-après.

Outre le portrait appartenant à la collection du Cabinet numismatique, il n'y a aucun autre qui représente le futur empereur à un si jeune âge, bien que ses portraits soient assez nombreux, fût-ce en intaille ou en ronde bosse<sup>3</sup>. Mais la ressemblance de ce portrait avec celui du grand camée de Paris ne se fonde pas uniquement sur les traits généraux de la figure, qui, à cet âge, peuvent être communs et non significatifs, mais bien sur des détails physiologiques caractéristiques pour toute la

famille Julia-Claudia et que le graveur a pris soin de rendre fidèlement ; nous nous rapportons aux oreilles pendantes, dont le pavillon, très développé, est rabattu vers le visage, détail souligné aussi bien sur le grand camée que sur le nôtre. Le même trait apparaît sur tous les portraits d'Auguste, de Tibère, de Caligula ou de Claude.

Par conséquent, la ressemblance générale qui aurait pu être simplement fortuite est précisée et confirmée par ce détail, qui pose de façon imminente le problème de la paternité et de la date où les deux pièces ont été travaillées, car aucun doute ne subsiste pour celui qui examine les deux images — mises en parallèle — qu'il ne s'agisse d'un seul et même artiste graveur. Bien plus, le profil d'une étude aisée de ce portrait détaché, permet d'identifier un autre camée, que Salomon Reinach donne en tant que portrait de Britannicus et qui s'avère être le portrait de Caligula, à l'âge d'environ 10 ans<sup>4</sup>. Malheureusement, nous ne savons plus dans quelle collection est entré ultérieurement ce camée — qui se trouvait à Florence, dans le *Thesaurus Mediceus* — décrit par Gori<sup>5</sup> — aucun des catalogues des grands musées du monde n'en faisant plus mention. Ainsi donc, notre camée demeure le seul document en ce qui concerne la possibilité de dater le

1. Tête de Caligula sur le grand camée de Paris.



2. Tête de Caligula — camée du Cabinet numismatique de l'Académie de la R.P.R.



3. Buste de Caligula — Musée National de Rome.

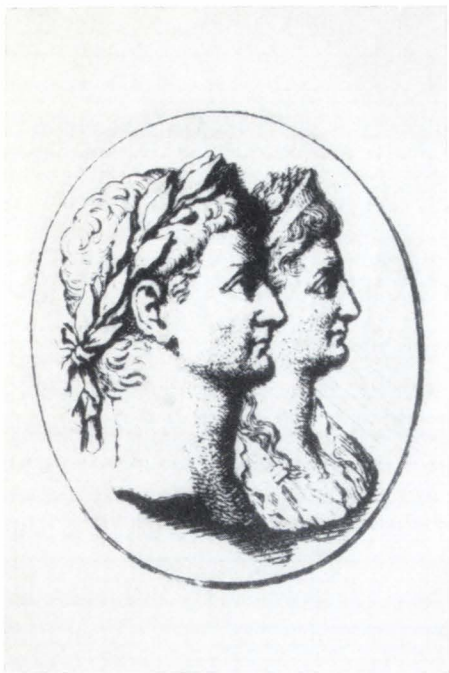
grand camée de Paris et, implicitement, d'en déterminer la paternité.

Pline et Suétone<sup>6</sup> parlent de Dioscoride comme du plus grand artiste lithoglyphe dominant la période d'Auguste, tout comme Pyrgotélès illustre, en glyptique, l'époque d'Alexandre le Grand. Nous nous imaginons, et il est fort probable que ce soit ce qui s'est passé, que c'est à ce grec, arrivé à Rome vers la fin du I<sup>er</sup> siècle av.n.è., avec ses trois fils : Eutychès, Heraphilos et Hyllos, qu'on a confié la tâche de graver cet important monument. La supposition est d'autant plus justifiée, que certains camées, d'un travail similaire à celui dont nous nous occupons, portent les signatures de Dioscoride et de ses fils<sup>7</sup>. Ces œuvres, signées ou dépourvues de signatures, ne sont pas isolées ; elles groupent un certain genre de sujets — repartis chronologiquement sur une période assez restreinte — se limitant aux membres de la famille impériale du début de la dynastie Julia-Claudia. Un seul ou plusieurs, les auteurs des camées dont il s'agit appartiennent, sans conteste, à la même école,



dont les progrès dans la transformation de la configuration mythologique hellénistique du sujet en un réalisme romain s'observent aisément. Le camée de Vienne<sup>8</sup>, le camée





1. Un camée représentant Tibère et Livie (note 16).



2. Un camée représentant Antonia, la mère de Germanicus (note 18).



3. Le portrait d'Agrippine, mère de Caligula (note 20).

ère de traiter l'entier, la conception de la composition du monument, tout en gardant la manière spécifique de la taille des figures, ainsi que la manière de tirer parti des couleurs des couches superposées de la pierre.

Cependant que le camée de Vienne, œuvre supposée être de la haute époque de l'école de Dioscuride <sup>10</sup>, conserve encore la division formelle de la pierre en deux registres, ainsi que la manière de la composition hellénistique, le camée de Paris marque en ce sens un réel progrès.

Les trois registres se fondent en un seul et même tout, où la place des personnages mythologiques est prise par des figures terrestres, vivantes ou divinisées, hiératiquement transfigurées par la *majestas populi romani* qui les recouvre.

C'est justement cette unité et cette évolution de la conception constitutive de ces pièces, qui plaide pour en établir la date vers le début du I<sup>er</sup> s.d.n.è., dans la première décennie du règne de Tibère <sup>11</sup>. L'importance chronologique du portrait de Caligula, faisant partie des collections du

de Paris, le camée du British Museum <sup>9</sup>, ainsi que les autres pièces remarquables appartenant aux mêmes auteurs, forment un tout où évolue graduellement la mani-

Cabinet numismatique de l'Académie, réside justement en ce que, réunissant, au début du I<sup>er</sup> siècle d.n.è., tous les traits spécifiques du portrait, et la plus grande ressemblance avec le portrait de Caligula du grand camée, il devient réellement un critère chronologique. Jusqu'à l'apparition de cette pierre, achetée à l'étranger par l'ingénieur Orghidan, qui en a fait don à l'Académie, avec tout le reste de son importante collection numismatique et glyptique, on ne pouvait savoir si le portrait de Caligula sur le grand camée était authentique ou fictif, si cette pièce avait été exécutée à l'âge d'environ 7 ans de Caligula ou si c'était une œuvre de quelques décennies plus tardive<sup>12</sup>; car, si les portraits des autres personnages sont connus et identifiables au moyen des quelques bustes et statues existants, celui du futur empereur n'était pas connu à l'aide d'une réplique, à ce jeune âge. Par conséquent, l'auteur du grand camée de Paris<sup>13</sup> a exécuté cette œuvre autour de l'année 19 d.n.è., lorsque Caligula avait 7 ans, et a reproduit de manière véridique non seulement son portrait, mais certainement ceux des autres personnages aussi.

L'existence d'un autre portrait de Caligula à l'âge de 7 ans exclut la possibilité d'une composition retrospective du grand camée, et voilà pourquoi. Dans l'éventualité de cette hypothèse, les autres personnages de la famille impériale, dont quelques-uns encore en vie à ce moment-là, pouvaient servir de modèle, si non eux-mêmes, du moins leurs images à l'âge respectif du moment représenté sur le camée. Mais, d'autre part, nous savons très bien que les portraits exécutés sur des pierres précieuses étaient les plus fidèles et avaient toujours pour modèle le personnage lui-même; étant donné l'énorme travail que comporte leur exécution, ils avaient à ce point de vue aussi, une valeur toute particulière.

Donc, le grand camée de Paris, d'une absolue authenticité, représente la famille impériale aussitôt après la mort de Germa-

nicus, figurant de manière commémorative la scène de la séparation, au moment où celui-ci partait pour son dernier voyage. Les trois registres du camée immortalisent exclusivement la gloire de Germanicus, sur terre et dans les cieux<sup>14</sup>.

Nous supposons que l'artiste, graveur du grand camée, a exécuté après, pour chaque membre vivant qui figurait dans cette scène, un portrait séparé, de dimensions presque égales ou un peu plus grandes. C'est de cette façon qu'on pourrait expliquer la découverte du second portrait de Caligula, exécuté par la même main, chose évidente par la ressemblance avec son image, figurant dans l'ensemble. Mais pour pouvoir soutenir cette hypothèse, nous avons tâché d'identifier dans l'iconographie impériale, quelques œuvres glyptiques qui représentent des similitudes de style et d'atmosphère avec les personnages du grand camée. Aussi avons-nous constaté que d'autres camées peuvent constituer des œuvres différentes du même artiste, représentant des portraits commémoratifs.

Sur le grand camée, les personnages de la famille impériale sont repartis en deux registres; dans le registre moyen se trouvent, de gauche à droite, Caligula avec Agrippine, Germanicus et sa mère Antonia, Tibère avec l'égide de Jupiter et Livie sur le trône; derrière eux, Drusus le jeune, fils de Tibère, et sa femme Livilla, sœur de Germanicus. Dans le registre supérieur, Germanicus, chevauchant Pégase conduit par Cupidon, arrive aux cieux où il est accueilli par Aeneas, Auguste et Drusus le Vieux.

Dans l'économie du tableau, le groupe central — Tibère et Livie — reçoit la plus grande quantité de lumière, insinuant en même temps le parfait accord, du moins officiel, entre ces deux personnages impériaux, tel que Tacite et Suétone le décrivent. Il est tout naturel que ce groupe — Tibère et Livie — puisse figurer seul sur un portrait détaché. Dans l'iconographie glyptique de Tibère<sup>15</sup>, le camée qui le représente à côté de Livie<sup>16</sup> nous semble

le plus proche de la manière de travail de l'auteur du grand camée; dans les deux représentations, les personnages étant identiques, en ce qui concerne les traits. D'ailleurs, dans le petit portrait, Tibère et Livie ont les bustes respectivement nu et drapé, exactement pareils à ceux du grand camée. La coiffure de Livie et celle de Tibère, la couronne de laurier et le diadème sont gravés tout pareillement sur le camée de Paris.

Antonia, la mère de Germanicus, autre personnage important de la famille impériale, aura eu probablement elle aussi son portrait séparé, exécuté par la main du même graveur, en souvenir du même événement. Parmi les images que la glyptique a gardées d'Antonia<sup>17</sup>, l'une d'elles d'une ressemblance frappante — est celle du camée en sardonix à trois couches: brun, blanc et jaunâtre<sup>18</sup>, représentant son buste lauré et drapé à droite; la coiffure en est exactement la même que sur le grand camée, avec des traits fort ressemblants, bien qu'assez généraux, afin de n'en pas préciser l'âge. D'ailleurs, c'est une des caractéristiques générales des portraits de la glyptique impériale de ne pas donner des précisions biographiques en ce sens, sur le personnage représenté.

Finalement, pour nous limiter à quelques exemples seulement: le portrait d'Agrippine, mère de Caligula, connu en glyptique par de nombreux exemplaires<sup>19</sup>. Il nous semble qu'il soit travaillé par le même graveur, que les autres portraits détachés<sup>20</sup>, en l'espèce, un camée à deux couches, représentant le buste d'Agrippine, drapé et lauré, à droite, avec — derrière elle — le rouleau de l'histoire de Germanicus, tout comme sur le grand camée.

Par suite de tout ce qui a été exposé ci-dessus, nous considérons que la supposition faite concernant l'existence d'un portrait commémoratif de Caligula est en quelque sorte fondée, estimant que nous pouvons reconnaître des portraits similaires de quelques autres membres de la famille, exécutés par le même artiste.

En glyptique, les portraits d'enfants, s'ils ne sont pas très fréquents, existent néanmoins, soit en manière de camée, soit en ronde bosse<sup>21</sup>. Les portraits de Lucius Caesar et d'Annius Verus sont les plus proches en date de notre camée. Toutefois le portrait de Caligula leur est supérieur par son réalisme presque caricatural. L'iconographie monétaire, qui bien souvent nous est d'une grande utilité dans nos études sur les portraits impériaux, ne contient aucun portrait d'enfant, pendant toute la première moitié du I<sup>er</sup> siècle de notre ère, jusqu'à Néron, à l'exception du portrait d'Auguste jeune, qui apparaît jusque sur les monnaies des cités phrygiennes; mais c'est là un anachronisme voulu<sup>22</sup>, Auguste, à cette époque, allant sur ses 46 ans. Les portraits de Néron jeune apparaissent sur les monnaies en or et en argent aussitôt après son adoption par Claude, c'est-à-dire en 51 de n.è. Le portrait de son rival au trône, Britannicus, n'apparaît qu'une seule fois sur un sesterce frappé à Rome<sup>23</sup>. Les effigies monétaires nous sont d'autant plus utiles, qu'elles s'évadent du maniérisme des portraits d'enfants des sculpteurs de l'époque d'Auguste et de Claude, quand le type Eros ou Dionysos était largement répandu<sup>24</sup>.

Le portrait de Caligula, des collections du Cabinet numismatique, se fait remarquer justement par les caractères réalistes, par lesquels l'artiste psychologue laisse entrevoir les traits d'âme de l'empereur qu'il devint. Le portrait littéraire fait par Suétone en est une confirmation. La tête est ronde, massive, aux cheveux épais, à larges ondulations, ramenés sur le front et partagés en deux au milieu de la figure. C'est une caractéristique de la coiffure de cette époque-là, pour les deux sexes du même âge<sup>25</sup>. Vers les tempes, les cheveux sont coupés au-dessus des oreilles. Les yeux, aux contours bien marqués, ont les pupilles accusées et les arcades sourcilières proéminentes; ils sont éloignés, laissant une large portion à la base du nez, d'ailleurs long et aplati du bout, par le visage

joufflu. La bouche est petite et fine. Le menton proéminent, presque pointu, mais coupé droit, de sorte que les joues dépassent la ligne du maxillaire. Les oreilles ont un pavillon développé et rabattu vers le visage. En général, l'ossature du crâne conserve parfaitement les caractéristiques du jeune Caligula, tel que nous le présente un buste du Musée National de Rome <sup>26</sup>. Le visage joufflu de notre portrait constitue plutôt une caractéristique de l'âge qu'un trait physiognomique.

L'artiste lithoglyphe a su voir le futur tyran dans l'enfant gâté des légions de Germanie, dénommé « botillon » (Caligula). Son visage est celui d'un enfant volontaire, dont tous les souhaits étaient accomplis, aux caprices duquel les centurions se soumettaient de bon gré, enfin c'était un enfant de troupe impérial, qui mangeait et dormait dans les tentes des soldats, ses grands amis, sur lesquels il avait un pouvoir colossal, du fait de sa gentillesse même. Rien que son apparition apaise une révolte militaire, survenue peu de jours après la mort d'Auguste. Lorsqu'il sera devenu empereur, il lui passera par la tête de décimer ces légions, qui l'avaient élevé et qui l'adoraient, à cause de ce que, bien des années auparavant, elles avaient osé se mutiner, pendant qu'il se trouvait dans le camp. Dès sa petite enfance, il avait donné des preuves de sa cruauté, tout comme sa fille, qui, plus tard, allait griffer de ses ongles les yeux des esclaves qui la soignaient.

Mais si la glyptique n'offre que peu d'exemples de réalisme dans les portraits

d'enfants de cette époque, les reliefs en marbre commencent à se détacher de l'image idéale des Eros hellénistiques et à faire revivre les traditions réalistes du portrait républicain.

Les enfants de la famille impériale, sur la frise supérieure de l'autel de La Paix d'Auguste <sup>27</sup> constituent un premier exemple, que nous retrouverons adopté par l'art de la statuaire non officielle, telle cette statue d'enfant du Louvre <sup>28</sup> ou par le relief funéraire — un couvercle de sarcophage — du Musée National de Rome <sup>29</sup>.

Tout comme pour notre camée, le réalisme de ces deux portraits est d'autant plus subtil, que les traits du visage ne sont accusés par aucune ride caractéristique; bien au contraire, il irradie de sous la peau du visage bien tendue, sous laquelle les muscles n'ont pas encore pris le pli de quelque rictus.

Le camée représentant Caligula enfant est encore un monument de premier ordre dans la série des portraits réalistes du I<sup>er</sup> siècle de n.è. et, ainsi que nous l'avons démontré ci-dessus, il constitue un critère chronologique pour d'autres pièces de grande valeur artistique et historique. De futures études iconographiques pourront pousser plus loin les opinions et les conclusions émises à propos de ce portrait. Ces lignes ont eu pour but de porter à la connaissance des chercheurs une pièce importante de la glyptique impériale romaine, faisant partie des collections du Cabinet numismatique de l'Académie de la R. P. Roumaine.

## Notes

<sup>1</sup> SUETONIUS, *De vita Caesarum*, Caligula, VIII.

<sup>2</sup> ERNEST BABELON, *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1897, n° 264, pl. 28.

<sup>3</sup> SALOMON REINACH, *Pierres gravées*, Paris, 1895, pl. 6, n° 5<sup>2</sup> et 5<sup>6</sup>, respectivement gemme en chrysolithe et camée en jaspé calcédoine; pl. 73, n° 98<sup>5</sup> — camée en agate calcédoine. E. BABELON, *op. cit.*, p. 141, n° 217.

<sup>4</sup> S. REINACH, *op. cit.*, pl. 6, n° 50.

<sup>5</sup> GORI, *Museum Florentinum*, Florence, 1731—1762.

<sup>6</sup> PLINIUS, *Naturalis Historia*, XXXVII, 8; SUETONIUS, *op. cit.*, Augustus, 50.

<sup>7</sup> E. BABELON, *op. cit.*, p. XLIX.

<sup>8</sup> ADOLF FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen*, Leipzig-Berlin, 1900, pl. LVI.

<sup>9</sup> H.B. WALTERS, *Catalogue of the engraved gems and cameos, Greek, Etruscan and Roman in the British Museum*, Londres, 1926, n° 3577, pl. XXVIII.



<sup>10</sup> ANTONIO FROVA, *L'arte di Roma e del mondo romano*, Torino, 1961, pp. 208–209.

<sup>11</sup> L'article de L. ROCCHETTI, dans *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Rome, 1959, vol. III, p. 291, s. v. *Cammeo*, qui fait mention des opinions d'après lesquelles le camée de Paris est de l'époque d'Hadrien.

<sup>12</sup> E. BABELON, *op. cit.*, p. 124 — soutient l'hypothèse que le camée de Vienne, œuvre de jeunesse, aussi bien que celui de Paris, œuvre de vieillesse, appartiendraient au même artiste, Dioscoride, qui l'aurait exécuté sinon aussitôt après l'an 19, lorsqu'Agrippine, femme de Germanicus, rapportait en Italie les cendres de ce dernier, alors fort probablement deux décennies plus tard, lorsque l'enfant du camée devenu empereur, allait célébrer la mémoire de son père. Le camée que nous publions établit, par sa fidélité au modèle vivant, la date de l'exécution du grand camée autour de l'an 19 d.n.è.

<sup>13</sup> EUGENIA STRONG, *La scultura romana da Augusto a Costantino*. Florence, 1923, pp. 84–86.

<sup>14</sup> E. BABELON, *op. cit.*, p. 124.

<sup>15</sup> S. REINACH, *op. cit.*, pl. 2, n° 5 — camée en calcédoine; pl. 3, n° 8 — camée en sardonix; pl. 5, n° 2<sup>2</sup> — gemme en cornaline; pl. 6, n° 4<sup>2</sup> et 4<sup>1</sup> — respectivement gemme en cornaline et camée en jaspe-calcédoine; pl. 10, n° 58, — gemme en cornaline; pl. 109, n° 11 — camée en agate en deux couleurs; pl. 115, n° 25 — camée en sardonix en deux couches blanc et brun; pl. 129, n° 26 — gemme, agate — onyx. E. BABELON, *op. cit.*, p. 116, n° 250, pl. XXVI — camée en calcédoine en deux couches, translucide et blanc; p. 116, n° 251, pl. XXVI — camée en sardonix en trois couches; p. 117, n° 252, pl. XXVI — camée en sardonix en deux couches.

<sup>16</sup> S. REINACH, *op. cit.*, pl. 6, n° 4<sup>1</sup>, dans *Museum Florentinum* de Gori, tome I, pl. 4, n° 1.

<sup>17</sup> S. REINACH, *op. cit.*, pl. 3, n° 6 — camée en sardonix; pl. 6, n° 4<sup>8</sup> — gemme en cornaline; pl. 7, n° 51<sup>2</sup> — gemme en cornaline; pl. 74, n° 99<sup>2</sup> — gemme en émeraude; pl. 115, n° 27 — camée en sardonix en trois couches. E. BABELON,

*op. cit.* p. 118, n° 259, pl. XXVII — camée en trois couches, p. 119, n° 260, pl. XXVI — camée en calcédoine en deux couches; p. 119, n° 261, pl. XXVI — camée en calcédoine en deux couches.

<sup>18</sup> S. REINACH, *op. cit.*, pl. 115, n° 27 chez BARTOLOZZI, *Gemmarum antiquarum delectus quae in dactylothece Ducis Marlburgiensis conservantur*, Londres, 1845, II, pl. 27.

<sup>19</sup> S. REINACH, *op. cit.*, pl. 109, n° 13 — camée en deux couches. E. BABELON, *op. cit.*, p. 144, n° 276, pl. XXX — camée en sardonix en trois couches, p. 140, n° 266, pl. XXVII — camée en sardonix en trois couches.

<sup>20</sup> S. REINACH, *op. cit.*, pl. 109, n° 13 et chez BARTOLOZZI, *Gemmarum antiquarum delectus*... I, pl. 13.

<sup>21</sup> H. B. WALTERS, *op. cit.*, n° 3600 et 3601, pl. XXXIX — deux têtes d'enfants de la famille Julia-Claudia, camée; n° 3615, pl. XLII — tête de Caracalla, enfant, camée; ou dans la manière ronde bosse: nos 3663, 3664, 3954, 3958, 3959, pl. XLIV, malheureusement non daté dans le catalogue. E. BABELON, *op. cit.*, n° 248, p. 114, pl. XXV — camée de Lucius Caesar, n° 298, p. 154, pl. XXXIII — Annus Verus, camée en calcédoine; n° 299, p. 155, pl. XXXV — camée en hyacinthe.

<sup>22</sup> J. BABELON, *L'enfance de Néron*, dans « *Revue Numismatique* », 1955, p. 141.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> E. STRONG, *op. cit.*, le relief de Terra Mater sur Ara Pacis, pl. VI, p. 16, ou le relief Hermaphrodite et Pan (Palazzo Colonna), pl. XII, p. 65 ou deux reliefs du Museo del Laterano représentant l'enfance d'Asclepios, pl. XIV, p. 66.

<sup>25</sup> ROBERTO PARIBENI, *L'Italia Imperiale da Ottaviano a Teodosio*, Milano, 1938, p. 142, fig. 78; *idem*, *Il ritratto nell'arte antica*, Milano, 1934, pl. CXXIX et CXXIV.

<sup>26</sup> R. PARIBENI, *Il Ritratto*... pl. CXXXIX.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pl. CXVI, relief de Galleria degli Uffizi — Florence.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pl. CXXIV.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pl. CXXV.



# APERÇU SUR L'HISTORIOGRAPHIE ROUMAINE DE L'ART DES DERNIÈRES VINGT ANNÉES\*

Mircea Popescu

Le développement de l'histoire de l'art ainsi que de la critique d'art en Roumanie se trouve en rapports étroits avec le grand essor de la vie artistique contemporaine. La fondation, en 1949, de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie, la réorganisation et l'essor des musées d'art, des institutions théâtrales et musicales, le rôle toujours plus important accordé aux publications d'art offrent tout autant d'éléments stimulateurs pour le travail scientifique de nos historiens d'art.

Ayant comme but l'étude des phénomènes artistiques en rapport avec la vie sociale et historique de la société roumaine et une connaissance toujours plus approfondie de la contribution apportée par notre peuple aux domaines de l'art, nos historiens d'art ont entrepris :

a) la recherche systématique du patrimoine de l'art et du folklore, des monuments et des œuvres d'art médiéval, des arts plastiques du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle, du théâtre et de la musique roumaines depuis leurs origines jusqu'à nos jours ;

b) des études destinées à éclairer certains aspects moins bien connus de l'histoire de l'art roumain et la rédaction de monographies destinées à mettre en valeur la contribution des plus grands parmi nos artistes à l'art national et universel ;

c) la rédaction d'études synthétiques, des vues d'ensemble sur l'histoire des arts plastiques, du théâtre, de l'art populaire ;

d) l'étude scientifique du patrimoine de nos musées ;

e) l'analyse et l'interprétation multiple de toutes les formes de la vie artistique contemporaine.



En ce qui concerne l'art roumain ancien nous avons à notre disposition les solides études de l'architecte Gh. Balș, les premiers exposés dus à Nicolae Iorga, les nombreuses études que nous offrait la collection du bulletin de la Commission des monuments historiques. Reprises après 1944, les recherches ont été menées d'une façon beaucoup plus systématique et se

sont appliquées à éclaircir les origines de l'art roumain du moyen âge, à expliquer son évolution et à définir ses traits propres, spécifiques, ceux qui le différencient essentiellement de l'art byzantin, post-byzantin, de l'art balkanique et de celui de l'Europe centrale.

On s'est encore appliqué, sur une échelle beaucoup plus large que par le passé, à la conservation des monuments et des objets d'art roumain ancien dans les meilleures conditions et à la restauration des monuments d'architecture et des peintures murales.

L'Académie de la R.P.R. par ses trois Instituts : l'Institut d'Histoire de l'Art, l'Institut d'Archéologie et l'Institut d'Histoire, Le Comité pour la Culture et l'Art — par les Commissions des Musées — et La Direction des Monuments historiques du Comité d'Etat pour les constructions, l'architecture et les systématisations, sont les institutions ayant pour mission de mener à bonne fin ces objectifs. La collaboration entre historiens, archéologues, historiens d'art, architectes, peintres-restaurateurs et muséographes rend possible une vue très ample sur les problèmes mentionnés, et par cela même, prend une grande importance.

En jetant un regard sur le temps écoulé depuis l'organisation systématique de l'étude

de l'art roumain ancien on constate un bilan positif, concrétisé dans une série d'ouvrages importants publiés par l'Académie de la R.P.R. et, dans le domaine pratique, par la restauration des monuments et l'organisation de musées spécialement consacrés à l'art du moyen âge.

La publication des résultats obtenus — par l'étude directe et minutieuse de monuments — dans les bulletins de l'Institut: «*Studii și cercetări de istoria artei*» (*Recherches et études d'histoire de l'art*), depuis 1954 (aux articles parus dans cette revue il faut ajouter les études publiées dans l'ouvrage collectif «*Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*» (*Etudes sur le trésor revenu d'U.R.S.S.*), Bucarest, 1958, et le premier répertoire d'œuvres d'art médiéval paru chez nous: «*Reperatoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*» (*Le répertoire des monuments et des objets d'art de l'époque d'Etienne le Grand*), Bucarest, 1958) la publication détaillée des résultats des recherches archéologiques — dans les amples études parues dans: «*Studii și materiale de istorie veche*» (*Etudes et matériaux d'histoire ancienne*), depuis 1950; *Dacia* (depuis 1957 — la nouvelle série) et «*Materiale și cercetări arheologice*» (*Matériaux et recherches d'archéologie*), depuis 1953 — les trois publications de l'Institut d'archéologie; l'édition, réalisée par l'Institut d'histoire, des deux vastes collections de sources historiques: «*Documente privind istoria României*» (*Documents sur l'histoire de la Roumanie*) — 30 volumes, depuis 1901 et «*Cronicile medievale ale României*» (*Chroniques médiévales de la Roumanie*) — 4 volumes, depuis 1959 — et l'attention accrue que les historiens groupés dans cet Institut prêtent à l'histoire des métiers, ont contribué en leur ensemble à l'accroissement notable de nos connaissances sur les vestiges artistiques de l'époque médiévale et ses plus importantes sources, et, partant, à la possibilité d'obtenir des résultats toujours plus exacts dans le travail d'interprétation.

Nous sommes en cours de vérifier à nouveau et soigneusement toutes les données héritées de nos prédécesseurs. De nouvelles périodisations des ensembles de peintures moldaves et de l'architecture valaque sont proposées comme base d'une recherche beaucoup plus attentive qu'autrefois. Un phénomène particulièrement significatif, tel que la peinture extérieure des églises du nord de la Moldavie, a trouvé dans les études de Sorin Ulea une interprétation qui tient compte de l'ensemble des relations sociales et historiques au milieu desquelles ce phénomène s'est situé. L'architecture civile, l'art médiéval roumain de Transylvanie, l'ornement roumain au moyen âge sont, de même, très sérieusement étudiés.

Les conclusions partielles de ces travaux amples et divers ont été publiées dans plusieurs ouvrages — surtout monographiques<sup>1</sup>. Les vues d'ensemble ne manquent pas non plus; c'est dans cette catégorie que se place le volume qui nous expose succinctement l'histoire de l'art roumain ancien, *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.* (Histoire abrégée des arts plastiques en Roumanie), I<sup>er</sup> volume, Bucarest, 1957, publié par l'Institut d'histoire de l'art, et l'exposé historique ample, très riche en aperçus nouveaux de l'art féodal roumain depuis ses débuts jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, par le professeur V. Vătășianu *Istoria artei feudale în țările române* (Histoire de l'art féodal en Roumanie), I<sup>er</sup> volume, Bucarest, 1959.

Toutes ces études constituent une synthèse — partielle ou générale — capable de prouver tant l'ampleur des problèmes de l'art médiéval roumain, que le rôle considérable de la connaissance de cet art dans la compréhension de l'histoire de la culture en général, non seulement chez nous, mais dans tout le sud-est européen.

Effectuées à la suite d'une minutieuse documentation historique et d'analyses techniques, les restaurations de plus de 50 monuments particulièrement importants au point de vue artistique, ou ayant un carac-



tère représentatif pour l'évolution de l'art médiéval roumain en général, mettent en valeur l'effort créateur du peuple roumain le long de presque six siècles d'histoire.

La réorganisation sur de nouvelles bases scientifiques des anciens musées ou l'organisation de grands musées spécialisés (la section d'art médiéval du Musée d'Art de Bucarest, le Musée Brukenthal de Sibiu, Putna, Mogoșoaia), ont attiré l'intérêt actif du peuple pour l'art du passé national, en mettant à la disposition de tous, les meilleurs moyens de le connaître.

Les résultats des recherches, des travaux effectués pour la mise en valeur théorique et pratique de l'art du moyen âge roumain ont été recueillis dans deux importants volumes élaborés par un groupe de chercheurs d'art roumain ancien de l'Institut d'histoire de l'art (E. Lăzărescu, T. Voinescu, Sorin Ulea, Florentina Dumitrescu, D. Nastase, Rada Teodoru, V. Drăguț) en collaboration avec le professeur V. Vătășianu, volumes qui présentent le développement de l'art sur le territoire de notre pays depuis ses origines jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ce traité essaie de mettre à la disposition non seulement des spécialistes et des hommes de science des spécialités apparentées au domaine de l'histoire de l'art, mais aussi du grand public, désireux de connaître notre art ancien, les résultats obtenus jusqu'à ce moment. Nos collaborateurs ont dirigé leurs efforts tout particulièrement vers l'étude des rapports entre l'évolution de l'art et celle de la société du moyen âge roumain et, en même temps, des nombreuses et importantes transformations que subissent les formes d'origine étrangère même, alors qu'elles s'adaptent aux besoins de la société féodale roumaine.

En tenant compte des résultats obtenus, le plan des recherches futures comprend :

1. La poursuite des fouilles archéologiques en vue de découvrir les plus anciennes formes d'art médiéval sur notre territoire.

2. L'étude approfondie des relations entre l'art ancien roumain et celui des pays voisins.

3. La définition du concept d'art roumain médiéval et de son rôle dans l'ensemble de l'art des Balkans et de l'Europe centrale.

4. La publication de répertoires d'objets d'art (broderies, argenterie, icônes, sculptures en pierre et en bois, céramique) se trouvant dans les collections des musées, monastères ou autres collections nationales ou à l'étranger.

5. La publication de nouvelles monographies de monuments représentatifs pour les étapes d'évolution de l'art médiéval roumain.

6. La rédaction d'un catalogue général des monuments d'art médiéval sur notre territoire.



Dans le domaine de l'art roumain moderne et contemporain, le petit nombre d'ouvrages publiés autrefois était loin d'approfondir tous les problèmes si vastes et si nombreux qui s'offraient à la recherche. Il faut pourtant souligner l'importante contribution de l'académicien G. Oprescu par ses ouvrages *Pictura românească în sec. XIX* (La peinture roumaine au XIX<sup>e</sup> siècle) et *Grafica românească în sec. XIX* (Les arts graphiques roumains au XIX<sup>e</sup> siècle), premières synthèses, chez nous, sur l'art roumain moderne, étayées d'une riche et solide information.

Sur l'art roumain moderne se trouve publié, jusqu'en ce moment, le second volume de *Scurtă istorie a artelor plastice în România* (Histoire abrégée des arts plastiques en Roumanie), paru sous la direction de l'académicien G. Oprescu, rédigé par Ion Frunzetti et Mircea Popescu. Les problèmes sont repris actuellement, à la lumière des nouvelles recherches et feront l'objet de nouveaux ouvrages, enrichis, en cours de rédaction. Le volume *Artele plastice în România după 23 August* (Les arts plastiques en Roumanie après le 23

Août 1944) paru en 1959, première étude de ce genre sur l'art contemporain, nous prouve que l'historiographie de l'art est capable d'englober dans une vue d'ensemble les phénomènes contemporains immédiats. *Sculptura statuară românească* (La statuaire roumaine) de l'académicien G. Oprescu (1954) expose, pour la première fois systématiquement, le développement de la sculpture chez nous, depuis ses origines sur notre territoire jusqu'à nos jours. Le programme des travaux de notre Institut comprend aussi la recherche monographique sur la vie et l'activité de nos artistes, avec des résultats pleins d'intérêt, très précieux parfois. Les études sur Nicolae Grigorescu, poursuivies par l'académicien G. Oprescu et Remus Niculescu ont une importance essentielle pour la connaissance et la mise en valeur de l'œuvre de notre grand peintre, tout autant par l'information substantielle et inédite, que par l'effort d'éclaircir la place et le rôle de Grigorescu dans l'art roumain et dans l'art européen <sup>2</sup>.

La collection de monographies publiées en premier lieu par E.S.P.L.A. et puis par les éditions Meridiane <sup>3</sup>, s'efforce de mettre à la disposition du public l'image complexe et caractéristique de la personnalité des représentants les plus importants de notre art, dans un exposé toujours accessible, mais qui n'a pas toujours su éviter les schémas et les connexions mécaniques.

Un accent important est mis sur la publication d'ouvrages concernant l'art universel. Pour le moment, par des traductions surtout, parmi lesquelles il faut citer *Istoria artei* (Histoire de l'art), I<sup>er</sup> volume, par M. A. Alpatov, *Vieșile pictorilor, sculptorilor și arhitecților* (Les vies des peintres, sculpteurs et architectes) par Giorgio Vasari et *Géricault* par G. Oprescu. Par la publication de quelques monographies d'artistes de la collection « Stiluri ale artei universale » (Les styles de l'art universel), et d'un album consacré aux œuvres des maîtres de l'art universel dans nos

musées et un autre comprenant l'image des plus précieuses œuvres d'art oriental qui se trouvent en Roumanie — les deux albums composés et préfacés par l'académicien G. Oprescu —, un début heureux a été fait.

Les Editions de l'Académie ont publié l'ample ouvrage *Omagiu lui George Oprescu* (Hommage à Georges Oprescu) (1961), contenant des études et articles inédits sur l'art roumain et universel, écrits par de nombreux spécialistes de l'étranger.

Les études publiées dans la revue de notre Institut « Studii și cercetări de istoria artei » (Etudes et recherches d'histoire de l'art) ont un rôle important dans le domaine de l'histoire de l'art roumain moderne. La revue « *Arta plastică* » (L'Art plastique) a mis tous ses efforts, depuis ses débuts — 1954 — au service de l'analyse des phénomènes et des problèmes de notre art contemporain, sans exclure pourtant de ses préoccupations les problèmes regardant l'art du passé, ou l'art contemporain à l'étranger.

Le Musée d'Art de la R.P.R. et le Musée Brukenthal de Sibiu ont fait paraître *Studii muzeale* (Etudes muséographiques) et *Buletinul Muzeului Brukenthal* (Bulletin du Musée Brukenthal) embrassant les résultats du travail scientifique des muséographes. Plusieurs d'entre les catalogues des expositions rétrospectives ouvertes ces dernières années ont contribué aussi à la diffusion des connaissances sur l'art plastique.

Les ouvrages inscrits dans les programmes de nos maisons d'édition, les ouvrages de vastes dimensions en cours à l'Institut d'histoire de l'art : *Lexiconul artiștilor plastici români* (Le dictionnaire des artistes plastiques roumains) et *Repertoriul operei de pictură și sculptură din colecțiile publice din țară* (Répertoire des œuvres de peinture et de sculpture des collections publiques de Roumanie), indiquent maintes perspectives qui s'ouvrent dans ce domaine et prouvent la fertilité des

recherches effectuées dans un esprit scientifique.



En 1949, a été fondé, comme faisant partie de l'Académie de la R.P.R., le groupe pour les études d'art populaire, qui, deux années plus tard, allait devenir la section d'art populaire de l'Institut d'histoire de l'art. La nécessité de mener des recherches simultanées sur l'art populaire dans les différentes régions du pays a eu comme suite la fondation d'un pareil centre de recherches à Cluj. La collaboration des spécialistes de l'Institut et de ceux de Cluj avec d'autres spécialistes — des musées de Bucarest (Le Musée du village, le Musée d'art populaire) et des musées de province (Le Musée ethnographique de Transylvanie, le Musée Brukenthal de Sibiu, le Musée ethnographique de la Moldavie) — est étroite et permanente.

Parallèlement aux recherches des groupes affiliés à l'Académie, une action très vive a été entreprise par le Ministère de la Culture pour la fondation ou la réorganisation des musées d'ethnographie ou d'art populaire. Les recherches ont surtout été dirigées vers l'étude des zones qui présentaient un intérêt particulier du point de vue de la valeur artistique de la création plastique populaire. Le choix des zones de recherche a tenu en premier lieu compte du fait que, dans certaines régions du pays, de grandes transformations avaient lieu rapidement, ce qui rendait nécessaire et urgente la recherche des traditions culturelles dans leur forme encore non surprise par les transformations prévues. Une attention particulière a été prêtée aussi à l'étude de l'art populaire dans les régions ouvrières (Hunedoara, Reșița) pour analyser le caractère propre aux phénomènes artistiques dans ces centres.

Des études ont été menées particulièrement dans le domaine de l'architecture populaire, de la céramique, du costume populaire, des tissus et broderies, ainsi que dans le domaine des objets d'art

populaire artisanal, produits par les coopératives spécialisées.

Deux zones ont été soumises à une exploration très complexe: la zone «Bicaz» et la zone «Mărginimea». Les recherches dans la zone «Bicaz» ont été faites sous les auspices de l'Académie de la R.P.R., par un groupe aux travaux duquel ont participé aussi d'autres spécialistes que les ethnographes et historiens d'art populaire. La recherche de la zone «Mărginimea» a été faite à l'initiative et sous les auspices de l'Institut d'Histoire de l'Art et du Musée Brukenthal.

Parallèlement à ces recherches, des études ont été entreprises par les musées de Bucarest (Le Musée du village et le Musée d'art populaire), ceux de Cluj (le Musée ethnographique de la Transylvanie), de Jassy (le Musée ethnographique de la Moldavie). Ces recherches avaient pour but l'amélioration des moyens et méthodes d'exposition des objets, ainsi que la détermination du caractère ethnographique ou artistique propre à chaque zone. En même temps, les musées ont entrepris l'étude systématique de leurs collections.

C'est après le 23 Août 1944 que le nombre des publications sur l'art populaire roumain et l'ethnographie de notre pays s'est considérablement accru, en comparaison surtout avec ce que l'on avait publié jusqu'alors.

Pour la première fois, ont été initiées des collections destinées à diffuser les connaissances sur l'art populaire roumain: «Caiete de artă populară» (Cahiers d'art populaire) et «Studii de artă» (Etudes d'art), les deux éditées par E.S.P.L.A.; la collection «Artă populară și etnografie» (Art populaire et ethnographie) publiée par les Editions de l'Académie de la R.P.R.

La collection «Caiete de artă populară» totalise à ce jour un certain nombre d'ouvrages sur le costume populaire roumain et celui des minorités, saxonne et hongroise.

La collection «Studii de artă» a publié jusqu'à présent des ouvrages scientifiques

sur la poterie, le costume et les tissus d'ornementation <sup>4</sup>.

Dans la collection « Artă populară și etnografie » ont paru deux ouvrages plus amples : *Opincile la romîni* (Les « opinci » chez les Roumains) (1957) par Fl. Florescu et *Artă populară pe Valea Jiului* (L'art populaire dans la vallée du Jiu) (1963).

Une quatrième collection d'ouvrages d'art populaire a paru aux Editions techniques. Ont été publiés jusqu'à présent cinq ouvrages sur l'architecture populaire des régions : Hunedoara, Pitești, Ploiești, Bucarest et Dobroudja (rédaction : Fl. Stănculescu, Adrian Gheorghiu, Paul Petrescu, Paul Stahl).

Récemment, les éditions Meridiane ont initié une nouvelle collection d'ouvrages d'art populaire ; parmi ceux parus, citons *Covorul maramureșan* (Le tapis du Maramureș) (1963).

Il faut faire mention aussi de plusieurs ouvrages publiés par les musées de Bucarest ou de province <sup>5</sup>.

Le répertoire des ouvrages sur l'art populaire et l'ethnographie ne finit pas avec les titres ci-dessus. La revue « Studii și cercetări de istoria artei » (Etudes et recherches d'histoire de l'art) a publié dans chaque numéro des articles sur l'art populaire, contributions inédites à la connaissance toujours plus complète de ce vaste domaine.

Tout ce qui a été réalisé en cette matière — les recherches systématiques entreprises par les unités de l'Académie et les musées du Ministère de la Culture, les nombreuses publications, ouvrages spécialisés — sont la réponse que nos spécialistes donnent aux conditions si favorables créées pour aider l'exploration du patrimoine de notre culture populaire.



L'historiographie théâtrale roumaine a fait ses débuts il y a plus d'un siècle avec plusieurs travaux sérieux et intéressants. Les noms de N. Filimon, T. Burada,

D. C. Ollănescu, etc., évoquent dans notre mémoire le souvenir de contributions importantes dans ce domaine. Ces travaux n'avaient pourtant pas réussi à établir les rapports entre l'art du théâtre et la société, ni à analyser le contenu propre à cet art et à ses moyens d'expression.

L'activité des théâtrologues de nos jours devient ainsi beaucoup plus qu'une œuvre de continuateurs, elle élève en effet l'historiographie et la théorie de l'art théâtral à un niveau supérieur.

L'importance accordée de nos jours à cette spécialité s'est concrétisée par la fondation d'un secteur de recherches spéciales dans l'Institut d'Histoire de l'Art, la fondation de plusieurs chaires dans l'enseignement de degrés divers, par l'existence d'une section de critique théâtrale et d'histoire du théâtre à l'Association des gens du théâtre et de la musique (A.T.M.).

La théâtrologie roumaine a concentré en premier lieu ses efforts en vue de mettre en valeur les traditions réalistes de la dramaturgie classique. D'amples études, monographiques ou accompagnant des anthologies commentées, ont analysé sous un jour nouveau les œuvres de la dramaturgie nationale. Les historiens du théâtre ont attaqué ces problèmes d'un angle différent du passé. En partant de la nécessité de remédier aux erreurs du passé et d'étudier du point de vue marxiste les périodes, les courants ou les personnalités de l'histoire du théâtre national et universel, des vues d'ensemble, des monographies, des anthologies de la critique de théâtre ont été rédigées <sup>6</sup>. Tous ces travaux ont permis aux historiographes de l'art théâtral d'envisager la réalisation d'amples ouvrages, en premier lieu *Istoria teatrului în România* (L'histoire du théâtre en Roumanie).

Le premier volume, sous presse, embrasse l'ensemble des manifestations de cette sorte sur le territoire roumain, en commençant par l'époque qui précède la synthèse ethnique du peuple roumain, et en étudiant aussi le développement de l'art théâtral au sein des minorités nationales.



Ce premier volume étudie les formes théâtrales les plus anciennes et les phénomènes d'art populaire; il cherche à mettre en lumière les rudiments d'art théâtral à l'époque féodale et étudie le théâtre roumain dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Les ouvrages d'histoire du théâtre sont complétés par la richesse d'information qu'offre la littérature de mémoires publiée ces dernières années par les plus grands de nos acteurs<sup>7</sup>. Les travaux des théâtrologues et des critiques dramatiques paraissent aussi, sous forme d'articles et d'études, dans nos revues « Studii și cercetări de istoria artei » (Études et recherches d'histoire de l'art); « Teatrul » (Le théâtre), ou sont communiqués dans les sessions scientifiques chez nous ou à l'étranger.



L'essor de la création musicale au cours des dernières années, a imposé à la musicologie roumaine de grandes responsabilités. Elle devait mettre en valeur les traditions et, en même temps, approfondir et diffuser les connaissances sur la musique nationale et universelle.

Si, dans le passé, les contributions des musicologues étaient plutôt le résultat de quelques initiatives personnelles — intéressantes bien sûr, mais isolées — de nos jours la science musicologique roumaine, assez jeune encore, est en train de s'édifier sur des bases solides. Ses progrès sont dus en premier lieu à la méthode utilisée, une méthode scientifique. L'aire des recherches a été étendue, à l'aide des conditions excellentes créées en vue de ce but. L'Union des Compositeurs de la R.P.R. a une section de musicologie, chargée de coordonner l'activité des musicologues et des critiques; cet organisme est en étroits rapports avec les Editions Musicales, qui ont la mission de faire imprimer tous les ouvrages intéressants, soit qu'ils traitent de l'histoire de la musique roumaine, soit qu'ils aient pour rôle de populariser la

création et l'interprétation musicale universelle. Notre Institut a une section d'histoire de la musique roumaine. La revue « Muzica » (La Musique) reflète dans ses pages les préoccupations des musicologues et des critiques roumains, en offrant une place considérable tant aux études d'histoire qu'à la discussion des différents problèmes du développement actuel de la vie musicale.

Dans tous les domaines de la vie culturelle de Roumanie, le problème des travaux de synthèse est d'une vive actualité. Autrefois, un essai de M. G. Poslușnicu *Istoria muzicii la Romîni* (L'Histoire de la musique chez les Roumains) (1928) n'avait réussi qu'à accumuler une série de données biographiques, éparses, sans être reliées au fil conducteur d'une conception scientifique. Un progrès sensible a été marqué par le travail de deux importants musicologues roumains, les professeurs George Breazul et Zeno Vancea, qui ont successivement fonctionné à la chaire d'histoire de la musique au Conservatoire de Bucarest. Le professeur Breazul, s'étayant de ses recherches antérieures, recueillies dans l'ouvrage *Patrium Carmen*, a inclus dans son cours d'histoire de la musique roumaine certains problèmes de notre culture musicale jusque vers le milieu de XIX<sup>e</sup> siècle.

L'esquisse d'une histoire de la musique roumaine, appartenant au professeur, Zeno Vancea, ainsi que plusieurs de ses études, *Despre caracterul realist al muzicii profesionale romînești și rădăcinile sale istorice* (Sur le caractère réaliste de la musique professionnelle roumaine et ses racines historiques), *Procesul istoric de formare a limbajului muzicii noastre profesionale* (Le processus historique de la formation du langage de notre musique), etc. se distinguent par un point de vue synthétique, s'approchant, plus que ne l'avaient fait ses prédécesseurs, de la détermination sociale du phénomène artistique, et jugeant l'œuvre des compositeurs qui nous ont précédé à travers le prisme de l'effort général de l'intellectualité roumaine progressiste pour

forger une culture nationale de valeur universelle. Le mérite du professeur Vancea est d'avoir analysé la création des prédécesseurs du point de vue d'un musicien de formation complexe, dépassant de beaucoup l'optique d'un historicisme étroit et d'avoir fait croître l'intérêt pour la recherche des sources folkloriques, en prouvant la valeur, mais aussi les limites inhérentes à la création des compositeurs de cette époque. Les *Contribuții la istoria muzicii românești* (Contributions à l'histoire de la musique roumaine) de R. Ghircoiașu, professeur au Conservatoire « Gh. Dima » de Cluj, prouvent un effort remarquable d'interprétation scientifique. L'ouvrage essaie d'expliquer le développement de la culture musicale en le reliant aux étapes de la vie sociale du peuple roumain. Ce sont surtout les chapitres touchant le développement de notre culture musicale à l'époque féodale — chapitres qui sont le résultat d'investigations personnelles du professeur Ghircoiașu — qui présentent effectivement une contribution importante.

Les recherches des musicologues roumains appartenant à la génération des jeunes, ont aussi eu de bons résultats. « *Opera românească* » -- *privire istorică asupra creației lirico-dramatice* (« L'Opéra roumain » — aperçu historique sur la création lyrique et dramatique) par O. L. Cosma, étudie la naissance et la croissance du théâtre roumain d'opéra ; les ouvrages de Viorel Cosma sur l'œuvre et la vie de Ciprian Porumbescu, Ion Vidu, etc., ses *Figuri de lăutari* (Profiles de « lăutari »), contribuent à l'augmentation du fonds documentaire nécessaire pour rédiger certains chapitres d'une histoire générale de la musique roumaine. Il faut faire mention, et en premier lieu, des contributions du groupe de chercheurs qui travaillent dans notre Institut (A. Hoffman, E. Zottoviceanu, F. Foni, N. Missir, M. Voicana). Ils ont publié dans notre revue des études, étayées d'une riche documentation, sur les problèmes de l'enseignement musical, les

débuts des concerts symphoniques, les traditions de la musique chorale, la création de nos prédécesseurs en matière de musique vocale et instrumentale, etc. Ils ont également publié des études sur les problèmes de l'interprétation et, en général de la musique roumaine contemporaine.

En ce qui concerne la création du plus grand de nos musiciens, Georges Enesco, après les quelques très insignifiants ouvrages parus autrefois, Tudor Andrei a publié une première vue d'ensemble (1958). En même temps, les études et analyses publiées par les musicologues et compositeurs Tudor Ciortea, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu, ont établi un point de départ pour d'autres ouvrages, de plus grande haleine. La première d'entre elles, due à George Bălan (*George Enescu — mesajul, estetica* (Georges Enesco — son message, son esthétique)) étudie l'évolution du grand musicien en partant du sens philosophique de son œuvre. L'Institut d'histoire de l'art, qui prépare une importante monographie sur Georges Enesco, a publié en 1964, un ample volume qui contient, systématisées, des données documentaires très riches sur la vie et l'œuvre de ce grand musicien.

Dans un domaine assez peu soumis jusqu'aujourd'hui à une exploration scientifique — la musique roumaine d'entre les deux guerres mondiales — il faut mentionner plusieurs ouvrages consacrés à quelques musiciens de cette période : A. Castaldi, D. Cuclin, A. Alessandresco, Filip Lazăr (par Vasile Tomescu).

Ces dernières années, les possibilités plus vastes de diffusion des travaux musicologiques, créées par l'activité des Editions musicales, ont déterminé la parution de quelques ouvrages sur la musique universelle. Citons les monographies sur Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Berlioz, Puccini, signées par des musicologues roumains, parmi lesquels Georges Șbircea, Mircea Nicolesco et Theodor Bălan. C'est pour la première fois que dans notre littérature musicologique paraissent des ouvrages synthétiques traitant des genres

musicaux *Drumul operei* (Le chemin de l'opéra) par Alfred Hoffman, *Simfonia* (La symphonie) par Eugène Pricop, ou étudiant des courants d'idées *Romantismul în muzică* (Le romantisme) par Ada Brumaru. Les travaux en cours laissent entrevoir de vastes perspectives pour les musicologues.



D'une importance toujours accrue sont, de nos jours, les collaborations internationales dans le domaine de l'histoire de l'art. Historiens et critiques d'art ont pris part à des réunions scientifiques telles que la Conférence de sciences romanes (Bucarest, 1960), la Conférence internationale de musicologie Liszt-Bartók (Budapest, 1961), les cours sur la langue, la littérature et l'art du peuple roumain à Sinaïa, la Conférence internationale de civilisations balkaniques (Sinaïa 1962), le Congrès international d'anthropologie et d'ethnographie (Paris, 1960 et Moscou, 1964).

L'album sur la peinture murale extérieure des églises de Moldavie, faisant partie de la série d'albums consacrés aux chefs-d'œuvres de l'art universel, édités par l'UNESCO, a été rédigé en collaboration avec notre Institut. De nombreux textes sur l'art roumain, destinés à être publiés en plusieurs grandes encyclopédies (Le « Thieme-Becker », l'Encyclopédie italienne « Dello Spettacolo », l'Enciclopedia dell'arte, l'Encyclopédie soviétique, etc.).

L'ouvrage de l'académicien G. Oprescu — *Bisericile-cetăți ale sașilor din Ardeal* (Les églises fortifiées des Saxons de Transylvanie) a paru en traduction allemande dans d'excellentes conditions. Un autre ouvrage du même auteur, *Arta țaranului român* (L'art du paysan roumain), a paru en

russe. De nombreuses études rédigées par nos chercheurs ont été publiées à l'étranger. N'oublions pas aussi que la rédaction de nos revues, en collaboration avec la bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, échange des publications avec plus de 400 institutions d'art de l'étranger et que nos relations scientifiques avec les spécialistes de tous les pays du monde sont de plus en plus étroites.

Tous ces résultats sont dus en premier lieu aux excellentes conditions créées en vue de l'essor des recherches scientifiques sur l'art. C'est en ce sens qu'il faut souligner le fait que la plupart de nos spécialistes en ce domaine doivent leur formation aux travaux accomplis après le 23 Août 1944. Les conditions de travail qui leur furent offertes ont rendu possible une activité heureusement menée à bout, par des ouvrages prouvant un solide et mûr esprit scientifique.

Car nous sommes convaincus que la plus importante parmi les réalisations de ces dernières années, est le fait d'avoir dans tous les domaines des spécialistes formés, sérieux, qui se passionnent aux problèmes de leur spécialité et qui sont capables d'étudier les questions les plus ardues de l'histoire de l'art et de leur donner une réponse autorisée.

Nos historiens d'art sont en effet décidés à développer leur travail dans toutes les directions, pour satisfaire encore mieux aux tâches qui leur reviennent dans l'étude approfondie des problèmes de notre histoire de l'art du point de vue des principes et de la méthode du matérialisme historique, pour apporter des contributions inédites et fondamentales au développement de la science à laquelle ils se dévouent.

## Notes

\* En ce qui concerne les résultats obtenus dans le domaine de l'art roumain ancien, de l'art populaire, de l'histoire du théâtre et de la musique roumaine, on a utilisé les informations fournies respectivement par: M. A. Musicescu, Fl. B. Florescu, S. Alterescu et A. Hoffman.

<sup>1</sup> G. OPRESCU, *Bisericile-cetăți ale sașilor din Ardeal* (Les églises fortifiées des Saxons de Transylvanie), Bucarest, 1957; M. A. MUSICESCU et MIHAI BERZA, *Mănăstirea Sucevița* (Le monastère de Sucevitza), Bucarest, 1958; G. DIACONU et N. CONSTANTINESCU, *Cetatea Șcheia* (La forteresse

Șcheia), Bucarest, 1961; C. NICOLESCU et ST. BALȘ, *Mănăstirea Moldovița* (Le monastère Moldovița), Bucarest, 1958 et, par les mêmes auteurs, *Mănăstirea Neamțu* (Le monastère de Neamțu), Bucarest, 1958; puis, une série de petites monographies parues aux éditions Meridiane, dans la collection « Monumentele patriei » (Les monuments de la patrie), parmi elles, quelques-unes — bien que destinées au grand public — d'une très grande utilité pour les spécialistes aussi, par leur substance et nouveauté, ainsi que par le caractère scientifique de l'interprétation.

<sup>2</sup> Il faut en même temps faire mention de l'étude intitulée N. Grigorescu, *Anii de ucenicie* par G. OPRESCU et REMUS NICULESCU, Bucarest, 1957, ainsi que de celle de ION FRUNZETTI: *Pictorii bănășeni*, Bucarest, 1957; des amples études monographiques de G. OPRESCU, *Nicolae Grigorescu*, Bucarest, 1961; RADU BOGDAN, *Theodor Aman*, Bucarest, 1955; AMELIA PAVEL et RADU IONESCU, *Nicolae Vermont*, Bucarest, 1958; THEODOR ENESCU, *Camil Ressu*, Bucarest, 1958; ANTON COMAN, O. Băncilă, Bucarest, 1954; G. OPRESCU, *Jean Al. Steriadi desenator* (Jean Al. Steriadi dessinateur), Bucarest, 1961; G. OPRESCU et MIRCEA POPESCU, *Ștefan Popescu desenator* (Ștefan Popescu dessinateur), Bucarest, 1961, d'ouvrages comme la *Cronica ilustrată a unei lumi apuse* (Chronique illustrée d'un monde disparu) (Bucarest, 1959) et *Grafica militantă românească* (La graphique roumaine militante) (Bucarest, 1963) qui mettent en valeur le domaine de la caricature et du dessin satirique, important et significatif dans l'art roumain.

<sup>3</sup> G. OPRESCU, Gh. Petrașcu; G. OPRESCU, Al. Ciucurencu; G. OPRESCU, N. Grigorescu; P. COMARNESCU, Ion Jalea; V. DRĂGUȚ, Ștefan Luchian, ainsi que la collection des petites monographies « Arta pentru toți » (L'Art pour tous).

<sup>4</sup> *Ceramica de Horez* (La poterie de Horez) (1956) par P. STAHL et P. PETRESCU, *Ceramica lustruită de la Marginea* (La céramique émaillée de Marginea) (1957) par FL. BOBU FLORESCU, *Evoluția costumului popular din zona Jiului de Sus* (L'évolution du costume populaire dans

la zone du Jiu) par GH. FOCȘA, *Textilele populare românești din Munții Bihorului* (Les tissus populaires roumains des monts Bihor) par N. DUNĂRE.

<sup>5</sup> *Muzeul satului* (Le Musée du village) par GH. FOCȘA (1958); *Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei* (L'annuaire du Musée ethnographique de Transylvanie); *Tilișca* (Tilischka), la monographie d'un village de la zone « Mărginimea », par B. ZDERCIUC (1963), *Ceramica de la Agnita și Săsciori* (La poterie d'Agnita et de Săsciori) par C. IRIMIE et H. HOFFMANN (1957), etc.

<sup>6</sup> S. ALTERESCU et FL. TORNEA, *Teatrul Național « I. L. Caragiale »* (Le théâtre national « I. L. Caragiale ») (1852–1952), Bucarest, 1956; FL. TORNEA, *Un artist cetățean, Costache Caragiale* (Un artiste-citoyen, Costache Caragiale), Bucarest, 1954; M. MANCAȘ, *Aristizăa Romanescu*, Bucarest, 1957; VICTOR BUMBEȘTI, *Aristide Demetriade*, Bucarest, 1957; LETITIA GÎTZĂ, *Mihail Pascaly*, Bucarest, 1959; V. BRĂDĂȚEANU, *Gr. Manolescu*, Bucarest, 1959; TUDOR ȘOIMARU, *Gr. Manolescu*, Bucarest, 1960; MIHAI FLOREA, *Matei Millo*; ION BREAZU, *Contribuții la istoria teatrului românesc în Transilvania* (Contributions à l'histoire du théâtre roumain en Transylvanie), Cluj, 1956; *Inceputurile criticii dramatice române și critica lui Eliade*, I. GHICA, C. A. Rosetti, N. Filimon, Al. Odobescu, B. P. Hașdeu, M. Eminescu, I. L. Caragiale, etc. (Les débuts de la critique de théâtre roumaine et la critique d'Eliade, Ion Ghica, C. A. Rosetti, N. Filimon, Al. Odobescu, B. P. Hașdeu, M. Eminescu, I. L. Caragiale, etc.), dans « Studii și cercetări de istoria artei », 1956, 1957, 1958 et suiv.; I. MASSOFF, *Teatrul românesc, privire istorică* (Le théâtre roumain, aperçu historique), Bucarest, 1960; *Teatrul în România după 23 August 1944* (Le théâtre en Roumanie après le 23 Août 1944), Bucarest, 1959; V. Silvestru, *Teatrul Național la Paris* (Le théâtre national à Paris), Bucarest; OCTAV GHEORGHIU, *Istoria teatrului universal* (Histoire du théâtre universel), Bucarest, 1958; ION ZAMFIRESCU, *Istoria universală a teatrului* (Histoire universelle du théâtre), I<sup>er</sup> volume, Bucarest, 1958.

<sup>7</sup> L. Sturza Bulandra (1956), V. Maximilian (1956), G. Ciprian (1951), etc.



« L'art populaire dans la vallée du Jiu », ouvrage effectué par un groupe de spécialistes, est le résultat des recherches entreprises par le secteur d'art populaire et d'ethnographie de la filiale de l'Académie Roumaine à Cluj. Le volume est très ample et répond à nombre de questions qui regardent les relations culturelles de cette zone avec ses voisinages, les problèmes de l'architecture, des sculptures en bois, des broderies et du costume, de la céramique, etc. L'ouvrage prouve combien ce genre de recherches très complètes sur l'art populaire, ayant comme point de départ l'analyse de la culture matérielle, sont nécessaires.



Dans la seconde moitié de février 1964, le secteur d'art ancien roumain de l'Institut d'Histoire de l'Art a organisé une session de comptes rendus scientifiques. S'étendant sur des aspects différents de l'histoire de l'art dans les plus diverses époques du moyen âge roumain, apportant de nouvelles contributions à l'éclaircissement de quelques côtés encore peu étudiés de l'art développé sur le territoire de notre pays, cette session a connu un succès particulier.

Pendant quatre jours (24—27 février) un nombreux public — historiens, archéologues, architectes — a suivi avec un grand intérêt les 14 comptes rendus faits par les membres du secteur et par quelques collègues de l'Institut d'Etudes Sud-Est Européennes.

Les comptes rendus concernant des problèmes d'un caractère plutôt général, ceux concernant les divers aspects des liens établis entre les historiens d'art, les archéologues et les restaurateurs des monuments historiques, ou ceux qui ont discuté l'interprétation des problèmes de l'art féodal roumain (L'évolution de l'architecture valaque au XVI<sup>e</sup>—XVIII<sup>e</sup> siècles, la peinture et l'orfèvrerie moldave et la peinture transylvaine au XV<sup>e</sup> siècle, l'art féodal tardif au XVIII<sup>e</sup> et même au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle), ont suscité des interventions au cours desquelles on a pu éclaircir des pages encore mal connues de l'art ancien.

Totalisation d'une activité scientifique plus que décennale et point de départ pour de nouvelles recherches, la session du secteur d'art roumain ancien a marqué un

moment particulièrement important dans le développement de notre historiographie de l'art.



En octobre 1963, à l'occasion du IV<sup>e</sup> Congrès de l'A.I.A.P. (Association Internationale des Arts Plastiques) qui a eu lieu à New York, ayant comme principal thème à débattre « L'intégration des arts plastiques et l'architecture », la délégation roumaine (le membre de l'Académie Ion Jalea — sculpteur, Mircea Popescu — critique d'art et Eugen Popa — peintre), a présenté nos réalisations en ce domaine, et notre point de vue en ce qui concerne le rôle artistique et social des ensembles d'art monumental et décoratif, le rôle d'humaniser l'espace architectural qui revient à l'art plastique, etc. En même temps, les membres de notre délégation, en soulignant le rôle de l'artiste — peintre et sculpteur — dans la réalisation des ensembles d'architecture, ont insisté pour que le projet d'une charte du problème mette un accent particulier sur ce rôle.



Un important événement scientifique, le symposium international du théâtre organisé par la Commission Nationale Japonaise UNESCO, en collaboration avec l'Institut international de théâtre a eu lieu à Tokyo, entre le 11 et le 17 novembre 1963. Le symposium, qui s'est déroulé dans le cadre du projet UNESCO pour la connaissance mutuelle des valeurs culturelles de l'Occident et de l'Orient, a réuni de nombreux spécialistes et observateurs du

monde entier, qui ont examiné les possibilités d'une intensification des liens et des échanges de valeurs entre le théâtre oriental et le théâtre occidental. Au colloque de Tokyo on a discuté des problèmes de principe, d'intérêt mondial: le rôle du théâtre dans la société contemporaine, les rapports entre la tradition et l'innovation, la contribution de l'Etat à l'activité des institutions théâtrales, etc. Le représentant de notre pays, l'acteur Radu Beligan a participé au symposium avec une communication concernant la fonction du théâtre dans la société contemporaine, en tant que force active au service de l'amitié entre les peuples, de la paix et du progrès, dans laquelle il a affirmé: « Communiquer, par l'intermédiaire du théâtre, un sentiment unanime de solidarité, c'est plus qu'un acte artistique, c'est une nécessité impérieuse, vitale »<sup>1</sup>.



La visite — au mois de mai 1964 — de l'historien d'art Talbot Rice et de sa femme Tamara Rice — archéologue — a mis en contact ces spécialistes d'Angleterre avec les monuments d'architecture et de peinture murale de Moldavie. Les échanges d'opinions autour des problèmes de l'art byzantin en général et de l'art médiéval roumain en particulier, tout autant que l'échange d'informations bibliographiques avec nos spécialistes de l'Institut d'histoire de l'art, ont présenté un très grand intérêt scientifique et ont été d'une très grande utilité.



Au cours de son voyage dans notre pays, l'historien et le théoricien bien connu du théâtre universel G. N. Boïadgiev d'U.R.S.S. a discuté quelques principes d'élaboration des traités d'histoire du théâtre. A l'occasion de la visite d'une délégation de spécialistes tchèques, dirigée par Eva Sukupova, directrice de l'Institut de théâtre de Prague, les conversations ont porté sur les systèmes d'organisation scientifique de la documentation pour l'histoire du théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle. Un échange d'expérience a eu également lieu avec le D<sup>r</sup> Hont Ferenc, directeur de l'Institut de recher-

ches théâtrales de Budapest, concernant les principaux problèmes de documentation sur le théâtre et l'historiographie théâtrale contemporaine.



En l'honneur du 20<sup>e</sup> anniversaire de la Libération, l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie de la République Populaire Roumaine a organisé une session scientifique du 30 juin au 1<sup>er</sup> juillet 1964. Les communications présentées attaquaient des problèmes variés, appartenant aux cinq domaines de recherche qui font les objets d'étude des collaborateurs de l'Institut.

## LISTE DES COMMUNICATIONS

- MIRCEA POPESCU, *L'historiographie de l'art en Roumanie.*
- DULIU MARCU, de l'Académie de la R.P.R., *Réflexions sur l'architecture contemporaine.*
- PAUL PETRESCU, *La recherche scientifique et l'activité des musées en Roumanie.*
- ELENA ZOTTOVICEANU, *Nouvelles données sur l'époque des études de George Enesco à Paris.*
- MIHAI FLOREA, *George Vraca dans le rôle de Richard III.*
- FL. B. FLORESCU, *En parcourant l'histoire des techniques céramiques.*
- EMIL LĂZĂRESCU, *Quelques remarques sur l'évolution de l'architecture médiévale en Roumanie.*
- ROMULUS VULCĂNESCU, *Œuvres d'art populaire en pierre.*
- VASILE DRĂGUȚ, *Problèmes de style et d'iconographie dans la peinture roumaine de Transylvanie au XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles.*
- LEȚIȚIA GÎȚĂ, *Les marionnettes - art ancien, art moderne.*
- FLORENTINA DUMITRESCU, *Les étapes de l'évolution médiéval roumain de l'art ornemental.*
- N. AL. MIRONESCU, *Les figurines en argile dans l'art populaire roumain.*
- ANCA COSTA FORU, *L'éducation artistique de nos jeunes générations d'acteurs.*
- ALFRED HOFFMAN, *Profil de dirigeants d'orchestre: George Georgescu.*
- ION FRUNZETTI, *Une peinture murale consacrée à la Libération, par Kovács Zoltán.*
- AMELIA PAVEL, *Chroniques et chroniqueurs de l'art en Roumanie entre 1900 et 1920.*
- GEORGETA OȚETEȚA, *La mise en valeur industrielle des trésors de l'art populaire.*
- MIRCEA VOICANA, *Le développement actuel de l'art amateur en Roumanie.*

<sup>1</sup> R. BELIGAN, *Colocuiu la Tokio*, dans *Contemporanul*, 1963, n<sup>o</sup> 47.

*Arta orientală în România* (L'Art oriental en Roumanie), introduction par GEORGE OPRESCO, Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 138 ill.

GEORGE OPRESCO, *Théodore Géricault*, Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 117 p. texte, 29 reproductions.

A. M. KANTOR, *Masereel*, Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 44 p. texte, 37 reproductions.

V. V. TUROVA, *Jean Effel*, Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 48 p. texte, 25 reproductions.

I. V. GOLOMCHTOC et I. A. KARETIKOVA, *Pictura monumentală mexicană* (La peinture monumentale mexicaine), Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 56 p. texte, 35 reproductions.

M. I. LIBMAN, *Hans Erni*, Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 32 p. texte, 19 reproductions.

ADINA NANU, *Theodor Pallady*, Collection « Arta pentru toți », Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 32 p., 11 reproductions.

\* \* \* *Grivița 1933*, reproductions, texte par Ion Jalea, Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 36 reproductions — planches.

GEORGE OPRESCO, *Maeștri ai picturii universale* (Les maîtres de la peinture universelle), III<sup>e</sup> édition, Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 5 p. texte, 115 reproductions.

A. D. TCHÉGODAËV, *Rockwell Kent*, Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 32 p. texte, 10 reproductions.

AMELIA PAVEL, *Tonitza*, Coll. « Arta pentru toți », Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 32 p., 11 reproductions.

GEORGE OPRESCO, *Grigoresco* (Album), Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 184 p., 87 reproductions.

GEORGE OPRESCO, *Grigoresco*, Coll. « Maeștrii artei românești », II<sup>e</sup> édition, Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 82 p., 42 reproductions.

GEORGE OPRESCO, *Petrașco*, Coll. « Maeștrii artei românești », Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 80 p., 35 reproductions.

GEORGE OPRESCO, *Ciucurencu*, Coll. « Maeștrii artei românești », Ed. Meridiane, Bucarest, 1963.

PETRE COMARNESCO, *Jalea*, Coll. « Maeștrii artei românești », Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 88 p., 47 reproductions.

VASILE DRĂGUȚ, *Luchian*, Coll. « Maeștrii artei românești », Ed. Meridiane, 1963, Bucarest, 80 p., 40 reprod.

MIRCEA DEAC, *Steriadi*, Coll. « Maeștrii artei românești », Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 84 p., 43 reproductions.

GH. SEBESTYÉN et V. SEBESTYÉN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania* (L'Architecture de

la Renaissance en Transylvanie), Ed. Acad. R.P.R., Bucarest, 1963, 251 p., 65 ill. + 56 pl.

GRIGORE IONESCO, *Istoria arhitecturii în România* (L'Histoire de l'architecture en Roumanie), I<sup>er</sup> volume, Ed. Acad. R.P.R., Bucarest, 1963, 540 p., 311 ill. + 8 pl.

MIRCEA D. MATEI, *Contribuții arheologice la istoria orașului Suceava* (Contributions archéologiques à l'histoire de la ville de Suceava), Ed. Acad. R.P.R., Bucarest, 1963, 184 p., 27 fig.

RADU POPA, *Cetatea Neamțului* (La forteresse de Neamțu), Coll. « Monumentele patriei noastre », Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 78 p., 36 ill. + 3 pl.

ANA MARIA HENEGARIU, *Cetatea Bran* (Le château de Bran), Coll. « Monumentele patriei noastre », Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 66 p., 21 ill. + 7 pl.

\* \* \* *Grafica militantă românească* (La graphique militante roumaine), Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, Album, 240 p., 137 f. pl.

ISTVÁN DIMÉNY, *Stefan Szönyi*, Ed. Meridiane, Bucarest, 1964, 92 p., 27 reproductions en blanc et noir, 15 reproductions en couleurs.

\* \* \* *Tonitza — scrieri despre artă* (Ecrits sur l'art), avant-propos par Tudor Arghezi. Recueil de textes avec des annotations et une préface de Raoul Sorban, II<sup>e</sup> édition. Ed. Meridiane, Bucarest, 1964, 204 p., 10 reproductions en blanc et noir.

## ART POPULAIRE

T. BĂNĂȚEANU et MARCELA FOCȘA, *Ornamentația în arta populară românească* (L'ornementation dans l'art populaire roumain) (album), Ed. Meridiane, Bucarest, 1963.

- BORIS ZDERCIUC, *Covorul maramureșean* (Les tapis du Maramureș), Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 25 p., 38 reproductions.
- BORIS ZDERCIUC, *Tilișca, un sat din marginea Sibiului. Aspecte de cultură și artă populară* (Tilișca, un village des environs de Sibiu. Aspects de la culture et de l'art populaire), Les Publications du Musée du village, Bucarest, 1963, 62 p.
- Académie de la R.P.R., Filiale de Cluj, *Arta populară din Valea Jiului (Reg. Hunedoara)* (L'art populaire de la vallée du Jiu), Collectif de rédaction: N. Dunăre (rédacteur responsable), Sabin Belu, Ion Frunzetti, Leontin Ghergariu, Cornel Irimie, Paul Petresco, Paul H. Stahl (membres). Ed. Acad. R.P.R., Bucarest, 1963, 588 p.

## THÉÂTRE

- TIBERIU AVRAMESCU, *Inceputurile teatrului românesc* (Les débuts du théâtre roumain), Anthologie, préface et notes par... Ed. Tineretului, Bucarest, 1963, 328 p. Coll. « Biblioteca școlară ».
- N. BARBU, M. Millo, présentation par... Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 27 p. Coll. « Figuri de seamă ale teatrului românesc ».
- VIRGIL BRĂDĂȚEANU, *Sonia Cluceru*, Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 38 p. + 17 pl. et portraits. Coll. « Figuri de seamă ale teatrului românesc ».
- VICTOR BUMBEȘTI, Paul Gusty, Ed. Meridiane, Bucarest, 1964, 208 p. Coll. « Figuri de seamă ale teatrului românesc ».
- I. L. CARAGIALE, *Scrisori și acte. Studii și documente* (Lettres et documents), EPL, Bucarest, 1963, XXVIII + 290 p.
- HORIA DELEANU, *Istoria teatrului universal contemporan* (Histoire du théâtre universel contemporain), I<sup>er</sup> volume, Ed. didactică și pedagogică, Bucarest, 1963, 266 p.
- BARBU ȘT. DELAVRANCEA, *Despre literatură și artă* (Sur la littérature et l'art), EPL, Bucarest, 1963, XXX + 340 p.
- LUCIA DINU, ȘTEFAN LANKISCH, *Teatrul de păpuși* (Le théâtre de marionnettes), Ed. Tineretului, Bucarest, 1963, 116 p. Coll. « Miini îndeminate ».
- DAN DUȚESCU, LEON LEVIȚCHI, *Shakespeare, Antologie bilingvă. A Shakespeare bilingual Anthology*, édition soignée par... Ed. Științifică, Bucarest, 1964, 720 p.
- MARIA FILOTTI, *Am ales teatrul* (J'ai opté pour le théâtre), II<sup>e</sup> édition, Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 384 p.

- MIHNEA GHEORGHIU, *Scene din viața lui Shakespeare* (Scènes de la vie de Shakespeare), Ed. Tineretului, Bucarest, 1964, 390 p.
- OCTAVIAN GHEORGHIU, *Istoria teatrului universal* (Histoire du théâtre universel), I<sup>er</sup> volume, Ed. didactică și pedagogică, Bucarest, 1963, 312 p.
- SILVIAN IOSIFESCU, *Momentul Caragiale* (L'époque de Caragiale), EPL, Bucarest, 1963, 211 p.
- IOAN MASOFF, *Eminescu și teatrul* (Eminesco et le théâtre), EPL, Bucarest, 1964, 228 p.
- ION POPESCO-GOPO, *Filme, filme, filme, filme* (Films, films, films, films), texte et dessins par... Ed. Meridiane, Bucarest, 1963, 76 p.
- AL. POPOVICI, *Costache Antoniu, présentation par...* Ed. Meridiane, Bucarest, 1964, 52 p. Coll. « Figuri de seamă ale teatrului românesc ».
- VALENTIN SILVESTRU, *Jules Cazaban*, Ed. Meridiane, Bucarest, 1964, 34 p. + 16 ill. Coll. « Figuri de seamă ale teatrului românesc ».

## MUSIQUE

### Monographies

- GEORGE BĂLAN, *George Enescu*, Ed. Tineretului, Bucarest, 1963, 184 p.
- THEODOR BĂLAN, *Franz Liszt*, Ed. Muzicală, Bucarest, 1963, 408 p.
- ELISABETA DOLINESCU, *Edvard Grieg*, Ed. Muzicală, Bucarest, 1964, 156 p.
- MIRCEA NICOLESCU, *Georg Friedrich Händel*, Ed. Muzicală, Bucarest, 1963, 400 p.
- MIRCEA NICOLESCU, *Hector Berlioz, Viața unui compozitor romantic* (Hector Berlioz. La vie d'un compositeur romantique), Seconde édition, Ed. Muzicală, Bucarest, 1964, 216 p.
- GEORGE ȘBÎRCEA, *Johann Strauss și imperiul feeric al valsului* (Johann Strauss et l'empire de la valse), Ed. Muzicală, Bucarest, 1963, 268 p.
- VASILE TOMESCU, *Filip Lazăr*, Ed. Muzicală, Bucarest, 1963, 184 p.
- I. WEINBERG, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Ed. Muzicală, Bucarest, 1963, 264 p.
- FRANZ WERFEL, *Verdi. Romanul operei* (Verdi. Le roman de l'opéra), Ed. Muzicală, Bucarest, 1964, 362 p.

### Histoire de la musique, critique et esthétique musicale

- ROMEO GHIRCOIAȘIU, *Contribuții la istoria muzicii românești* (Contributions à l'histoire de la musique roumaine), I<sup>er</sup> volume, Ed. Muzicală, Bucarest, 1963, 252 p.



## Ouvrages de popularisation

- GEORGE BĂLAN, *Muzica, artă greu de înțeles?* (La musique, un art difficile à comprendre?), seconde édition, Ed. Muzicală, Bucarest, 1963, 260 p., Coll. « Muzica pentru toți ».
- EUGEN PRICOPE, *Simfonia pînă la Beethoven* (La symphonie jusqu'à Beethoven), Ed. Muzicală, Bucarest, 1963, 384 p. Coll. « Muzica pentru toți ».

## Ouvrages divers

- GEORGE SBÎRCEA, *Muza veselă. Anecdote, aforisme și instantanee muzicale* (La muse joyeuse. Anecdotes, aphorismes et instantanés), Ed. Muzicală, Bucarest, 1963, 264 p.

## Ouvrages didactiques. Traités, Méthodes et Manuels

- OCTAV CRISTESCU, *Cîntul* (Le chant), Ed. Muzicală, Bucarest, 1963.
- DIMITRIE DINICO, *Contribuții la arta interpretării muzicale* (Contributions à l'art de l'interprétation musicale), Ed. Muzicală, Bucarest, 1963, 84 p.
- IONEL GEANTĂ et GEORGE MANOLIU, *Manual de vioară* (Manuel du violon), I<sup>er</sup> volume (seconde édition), II<sup>e</sup> volume, Ed. Muzicală, Bucarest, 1963, 228 + 312 p.
- VICTOR GIULEANU et VICTOR IUSCEANU, *Tratat de teoria muzicii* (Traité de la théorie de la musique), I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> volumes (seconde édition), Ed. Muzicală, Bucarest, 1963, 328 + 320 p.
- ALFRED MENDELSON, *Melodia și arta înveșmînțării ei* (La mélodie et l'art de la revêtir), Ed. Muzicală, Bucarest, 1963.

**PRINTED IN ROMANIA**  
by "ARTA GRAFICĂ"  
**B U C H A R E S T**

## AVIS AUX COLLABORATEURS

La revue roumaine d'histoire de l'art publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes:

Les manuscrits en deux exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne; chaque page aura 31 lignes à 62 signes chacune, soit 2 000 signes.

Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales.

Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.) limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 50 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour La revue roumaine d'histoire de l'art seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol) accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante: 11, Calea Victoriei, Bucarest, Roumanie.

LEI 25